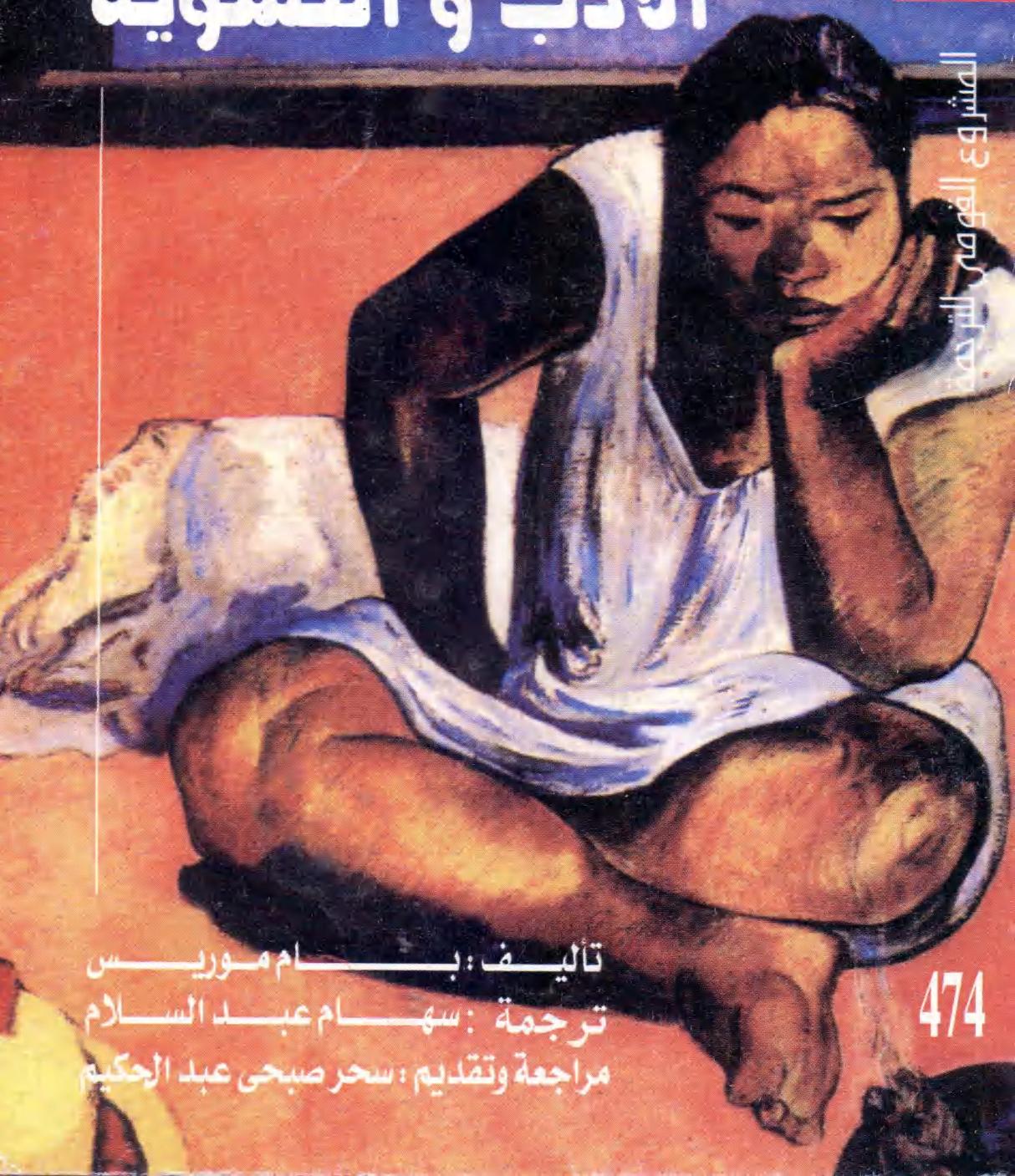




الأدب و النسوية

الطبعة الأولى | ٢٠١٣ | مصر | تحرير



تأليف: بسام موريس

ترجمة: سهام عبد السلام

مراجعة وتقديم: سحر صبحى عبد الحكيم



الأدب و النسوية

ما النسوية؟ ماذا تعنى؟ ما الفرض من النقد الأدبي النسوى؟ كيف يمكن أن يؤثر في طريقة قراءتنا؟ ما الذي يربط دراسة الأدب بهذا الجدل السياسي والأخلاقي؟ كيف يمكن أن يعزز فهم الأدب فهم طبيعة وسبب عدم مساواة النساء بالرجال في عالم الواقع، ويساعد على تغييره؟

لقد صارت هذه الكلمات والعبارات والأسئلة مألوفة، لكنها يمكن أن تتضمن أشياء جد مختلفة لمختلف الناس؛ لذا قد يساعدنا أن تتوقف/ تتوقف - أيتها القارئة/ أيها القارئ - قبل أن تقرئي/ تقرأ وتتأملني/ تتأمل كيف ستجيبين/ ستجيب عن الأسئلة.

النسوية مفهوم سياسي مبني على مقدمتين أساسيتين، أولاهما أن النوعين (الأنثى والذكر) مؤسسة تقوم على عدم المساواة بين النساء والرجال، وتعانى النساء بسببها من انعدام العدالة في النظام الاجتماعي، وثانية أن انعدام المساواة بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية، لكنه ناتج عن الفروق التي تتشكل الثقاقة بين الجنسين.

يقدم هذا المفهوم للنسوية طرحاً يحتوى على مهمتين : فهم الآليات الاجتماعية والنفسية التي تتشكل وتؤيد انعدام المساواة بين النوعين، ثم تغيير هذه الآليات.



المشروع القومى للترجمة

الأدب والنسوية

تأليف : بام موريس

ترجمة : سهام عبد السلام

مراجعة وتقديم : سحر صبحى عبد الحكيم



المشروع القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٤٧٤ -

- الأدب والنسوية -

- بام موريس -

- سهام عبد السلام -

- سحر صبحى عبد الحكيم -

- الطبعة الأولى ٢٠٠٢ -

هذه ترجمة كتاب :

Literature and Feminism : An Introduction

First Edition

by : Pam Morris

Copyright © Pam Morris, 1993

This edition is published by arrangement with Blackwell Publishing Ltd, Oxford.
Translated by Supreme Council of Culture from the original English language
version.

Responsibility of the accuracy of the translation
rests solely with the Supreme Council of Culture and is not the responsibility of
Blackwell Publishing Ltd.

حقوق الترجمة والنشر باللغة العربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٢٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اتجهادات أصحابها في ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

7	- تقديم المراجعة
25	- استهلال وشكر
29	- مقدمة : لماذا «الأدب» و«النسوية»
43	القسم الأول : ما الأدب
45	الفصل الأول - مراجعة / إعادة نظر : كيف تقرأ المرأة
77	الفصل الثاني - تحدي التراث الأدبي ومؤسسة الأدب
129	الفصل الثالث - الكتابة باقلام النساء
149	القسم الثاني : ما النسوية
151	الفصل الرابع - البناء الاجتماعي للنوع : سigmوند فرويد وجاك لاكان
177	الفصل الخامس - الكتابة كامرأة : هيلين سيكسوس ولوس إيريجاراي والكتابة المؤنثة
209	الفصل السادس - هويات في حالة سيرورة / ما بعد البنوية ، جوليا كريستيفا والتناسخ
245	الفصل السابع - عودة إلى النساء في التاريخ / النقد السحاقى ، والأسود ، والطبقى
285	- ثبت بالمصطلحات
297	- المراجع

تقديم المراجعة

منذ السبعينيات من القرن الماضي - على أقل تقدير - والحركة النسوية تنمو وتنشعب حتى أصبحت لها أصوات عالمية لا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها أو غض البصر عن تأثيراتها في الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية في جميع دول العالم ومجتمعاته ، وهي من الحركات التي انقسمت حولها المجتمعات العربية بالتحديد بين مؤيدن لـ «حقوق المرأة» ومتحفظين راقدن . ورغم اشتراك الأغلبية في إعلان مواقف محددة من هذه القضية ؛ فإن قليلاً منهم يلم إلماً واسعاً بأطروحتها ليس فقط بسبب سوء أو قصور التوصيل بين ما يؤمن عليه النسويات في أماكن مختلفة من العالم للمنتقى العربي والتعامل مع القضية كمعطى يديه مؤداته أن النساء يطالبن بحقوق دون الانخراط في تفاصيل قد تثير النقاش ، وإنما أيضاً بسبب تشعب وتعقد المطالبات والأطروحت ، ما صعب من عملية فهمها والوقوف على الاختلافات داخل هذه الحركة ذاتها ، والتي درجنا على الحديث عنها ، وكأنها كل واحد مصمت يسير في اتجاه واحد لا يحيد عنه . من هنا تأتي أهمية التعرف على التوجهات المختلفة داخل الحركة النسوية حتى نبني مواقفنا على فهم لما يدور فيها وفتح باب التحاور معه لخلق مساحة ثلاثة ما بين التأييد والمعارضة تقوم على التفاعل الإيجابي ما قد يضيف وجهة نظر عربية مؤثرة تتحرك بناء على الفهم والتحاور . فالقول بأن النساء يطالبن بحقوق صحيح تماماً ، ولكنه مبتسر ومحتصر اختصاراً مخل ، كما أنه في ظل هذا التعميم يستحيل التعرف على المطالب المختلفة لمجموعات متباعدة من النساء يشكلن في مجموعهن «النسويات» ، ولكن يكثر بينهن الجدل وتباين المطالب وكثيراً ما تتناقض . ليس هذا بغرير على حركة تبنت مفهوم الاختلاف منذ إعادة تفعيلها في العقود الأخيرة واتساقها مع المتغيرات الثقافية ، والتي برزت في تلك الآونة وكذلك التحولات العالمية .

لن أخوض في سرد تاريخ الحركة النسوية منذ نشأتها كحركة مطالبة بحقوق سياسية مثل حق الانتخاب والمساواة في فرص العمل والأجور ... إلخ ، وإنما سأحاول وضع خريطة مبسطة لما تبنت من مواقف وقدمت من أطروحات بعد ما نشطت حركة ثقافية . لا يمكن بحال من الأحوال اعتبار الحركة النسوية حركة تعمل خارج الأطر الثقافية الموجودة على أرض الواقع سواء تبنت هذه التوجهات أو نقدتها أو قامت على تغييرها من الداخل بهدف إفساح المجال من داخل إطارها لاستيعاب هذا الكيان الفاعل ، المعروف باسم «النساء» . من هنا كانت الاختلافات بين النسويات معبرة عن اختلاف الثقافات والتىارات ؛ فقامت توجهات متعددة باسم نظريات وتوجهات ثقافية بعينها بالتحاور مع غيرها ، ولعل هذا هو سر توهج الحركة النسوية عالمياً ونشاط حواراتها وتجددها بين النسويات أنفسهن وبين مجموعات ممنهن والمختلفين معهن حول قضايا النساء .

المدارس النسوية :

ويمكن - من باب التبسيط للفهم - تحديد خمسة تيارات نظرية رئيسية في الحركة النسوية التي نشطت ثقافياً على الساحة العالمية في العقود الأخيرة وأهم القضايا والحلول التي تطرحها .

أولاً - النسوية الليبرالية : وهو توجه (شأنه شأن التوجهات النسوية الأخرى) يستقى منهجه من النهج الذي يحدده عنوانه ، وهو في هذه الحالة ، الفكر الليبرالي عامه . فتتادي الكاتبات المتنمية لهذا التيار بالمساواة بين الرجال والنساء من حيث إتاحة فرص العمل وتقييم الأعمال دون تفضيل أى شخص بسبب لونه أو نوعه . ويركز هذا التيار إلى الفلسفة الفردية وما يستتبعه من تنافسية ، ومن هنا ترى الكاتبات المتنمية إلى هذا التيار التركيز على المناداة بتكافؤ الفرص ، وهن لا يفضلن الانخراط في نقاشات حول أسباب وأصول التفرقة النوعية بين النساء والرجال على مستوى العالم وعبر التاريخ ، وإنما يفضلن التعامل مع هذا الوضع بوصفه الوضع الراهن

ومن وجهة نظر واقعية . ويؤخذ على هذا التيار أنه يؤسس لانتشار الفلسفة الفردية عالمياً ، ومن ثم فهو تفضيلي قصري ، ينادي بتوجهه دون غيره من فلسفات ، كما يؤخذ عليه تبسيطه للأمور وتفضيله تخطي القضايا الشائكة مثل قضية الاختلافات الثقافية والتحليل التاريخي للمشكلات .

والنسوية الليبرالية تعد من أقدم التيارات النسوية ، وهذا يفسر منظوره الفلسفى وبعده مما استجد من مناهج نظرية مثل ما بعد البنوية .

ثانياً - النسوية الراديكالية : وهو تيار راديكالي متشدد يدعو إلى الانفصال عن الرجال وعدم التعامل معهم وبناء مجتمع النساء فقط ، وهو تيار يتفق مع وجهة النظر الذكورية التي تبني نظرتها وتقيمها للمرأة على جسد المرأة . ولكن بينما يقرأ الذكوريون الجسد الأنثوي على أنه عالمة دالة على ضعف النساء في جميع الكفاءات وال مجالات ، تلك الرؤية التي تتعدى الاختلاف البيولوجي وتستدل بالضعف العضلي كعلامة على حالة ضعف عام ينسحب على جميع القدرات العقلية منها والثقافية والعلمية والاجتماعية ... إلخ ، ترى النسويات الراديكاليات أن جسد المرأة هو عالمة على تفوقها على الرجال ؛ فالمرأة هي الحافظة للحياة من خلال قدرتها على الحمل والولادة وهي أيضاً عمليات دالة على قدرات عضلية فائقة لا يتحملها الرجال ؛ أي أن هذا التيار يعمل على قلب ثانية ذكر/أنتي بحيث تكون الأفضلية فيها للأنثى . وتحظى الكثير من النسويات على هذا التوجه بسبب إيقانه على حالة الصراع بين الذكور والإثاث ما يؤثر سلباً على الحياة الاجتماعية وإيقانه على الفكر الثنائي التفضيلي ، والذي يشكل القضية المحورية للنسويات والسياسة التي ثاروا ضدها ورفضنها كنسق حية . وتتأثر الكثير من النسويات عن هذا التيار لقيامه على فكرة الحتمية البيولوجية القائلة بأن أجسادنا ، والتي لا حيلة لنا في تشكيلها ، هي التي تملّى علينا مدى نجاحنا في الحياة وتحدد الفرص التي يجب أن تتوفر أو تحجب عن أي شخص بسبب شكله الخارجي سواء كان رجلاً أو امرأة ، أبيض أو أسمر . في مقابل هذا التيار تتجه الأغلبية العظمى من النساء إلى كشف نسق التفكير والتركيبيات الاجتماعية والثقافية

والاقتصادية والسياسية التي أثبتت وتكررت سياسات التفضيل النوعي والعنصري والمصالح التي تخدمها هذه الأفكار والتركيبيات . من هنا كان إصرارهن على أن هذه التفرقة هي نتاج ثقافي وليس بيولوجيًا ، أى أن المشكلة لا تكمن في اختلاف أجساد الإناث والذكور أو لون بشرة البيض والسود واختلاف أشكالهم ، وإنما تكمن في إسقاطنا بعض الصفات التقييمية الداعمة أو المقصبة على هذه الأجساد لخدمة مصالح المنتفعين من ذلك الخطاب . وتبني كل من التيارات النسوية الثلاثة التالية وجهة النظر هذه القائلة بأن التفرقة مبنية على المفاهيم الثقافية التي تشكل المجتمعات ، وأنها ليست حتمية ، وبالتالي يمكن تغييرها بما يسمح بتحقيق مساواة بين كل المجموعات الاجتماعية .

ثالثاً - النسوية الماركسية : وهو تيار يؤكد على البعد الاقتصادي للتفضيل النوعي ، ويرى أنه يخدم مصالح الرأسمالية المستغلة . فالقول بعدم كفاءة النساء يسمح باستغلالهن من خلال إدخالهن وإخراجهن إلى ومن سوق العمل بسهولة بدعوى عدم كفايتها ، بينما يكون هذا التلاعب بأقواتها لخدمة رأس المال ، كذلك ترى الكاتبات المنتديات لهذا التيار أن الرجال عموماً قد أعادوا إنتاج هذا النظام المستغل في المجال الخاص : فالكثير مما يقال عن دور المرأة كزوجة وأم يهدف في الأساس إلى تسخيرها للعمل في المنزل دون تقاضي أي أجر عن مجهوداتها ووقتها ، وهن يذكرون بأن الإنجاب يقوم على شراكة المرأة والرجل ، وبالتالي فعليهم أيضاً الاشتراك في تنشئة الأبناء ، ومن ، بطبيعة الحال ، يختلفن مع الراديكاليات حول هذه القضية ، فهن لا يرون أن النساء يستثنين دون الرجال بمهمة البقاء على الحياة من خلال الإنجاب ، وبالتالي لا يفضلن أحدهم على الآخر ، وإنما يدعون إلى أن تتسحب هذه الشراكة والمساواة على كل ما يقوموا به من أعمال ومهام في النطاقين العام والخاص . كما يطالبن بضرورة المساواة في الأجر وساعات العمل بين الرجال والنساء وعدم إقصاء أي منهم من أي مجال إنتاجي بسبب نوعه والكف عن توزيع بعض مجالات العمل بحسب النوع بحيث يُدفع بالرجال لأن يكونوا أطباء مثلاً ، ويقتصر مجال التمريض على النساء .

رابعاً - النسوية ما بعد البنوية : ترى معظم المتمميات لهذا التيار أن التفرقة النوعية لا هي بيولوجية طبيعية ولا هي في الأساس اقتصادية استغلالية ، وإنما هي كامنة في اللغة ما يبرر انتشارها في شتى المجالات .

فاللغة هي التي تقوم بعملية التأثير والتذكير لكل شيء بما في ذلك الصفات والجماد وال مجردات ، ومن ثم فهي مهد الانقسام ويتبع هذا الانقسام اللغوي وبيني عليه سياسات تفصيلية متعلقة بعلاقات القوة . وترى المتمميات لهذا التيار أن «الكيان الواحد» سواء كان فرداً أو ثقافة أو مجتمعاً أو غيره هو في الأساس كيان جامع لصفات أصطلحنا لغويًا وثقافياً على تأثيرها أو تذكيرها كالذكاء والحساسية مثلاً التي درجنا على إلصاقها بالرجال والنساء على التوالي .

في مقابل هذه الرؤية ، ترى الكاتبات من هذا التيار أن الأفراد يمكن أن يجمعوا بين الذكاء والحساسية برغم كونها صفات مجنسة لغويًا ، وهن يرون أن هذه القسمة اللغوية الثقافية هي نسق قهري يدمر بعض جوانب الشخصية لكل من النساء والرجال على حد سواء . فمطالبة الرجل بعدم البكاء لتكميل رجولته مجتمعياً لهو أسلوب كابت قاهر للرجل ؛ حيث إنه في الأصل يشترك مع النساء في القدرة على الإحساس ، وبالتالي فمن حقه التعبير عن مكنونه ، كذلك فمطالبة النساء بعدم التفكير وإقصائهن عن المشاركة في حل المشاكل التي تتطلب تعاملاً عقلانياً هو أيضاً صيغة قهريّة إقصائية ؛ فهن - شأنهن شأن الرجال - يمتلكن قدرات قد يبدو لغويًا وثقافياً متناقضة . وترى نسويات هذا التيار (وهو الأكثر انتشاراً وتاثيراً في الوقت الحالي) ، الخروج من ثنائية الرجل/المرأة إلى ساحة ثلاثة جامعة يتم فيها الاعتراف بكل الصفات وتقديرها جميعاً دون تمييز وإقرار إمكانية وجود ما قد يبدو متناقض . ويأتي تركيزهن على فكرة قبول الاختلاف كنسق ذهني يعمل على التعايش ويعطل سياسات الصدام والصراع فيما أنهن يُعرّفن ساحة الاختلاف هذه التي توجد فيها الأضداد على أنها الكيان . وهذا الكيان قد يكون التركيبة السينكولوجية للفرد أو الثقافة أو المجتمع أو خلافه . فقبول الاختلاف والاعتراف بكل جوانب الشخصية دون تمييز يبشر بحياة أفضل للفرد سواء كان ذكرأ

أو أنثى . وهن يعملن ، بطبعية الحال ، بقناعة بأن التمييز النوعي وما أنتجه من إشكاليات اجتماعية ونفسية هو نسق ثقافي ذهني لا علاقة له من قريب أو بعيد بالاختلاف البيولوجي بين الذكور والإناث ، والذى تم إسقاط معان كثيرة عليه دون أن تنطق بها أجساد النساء ولا الرجال .

خامساً - النسوية السوداء ونسوية العالم الثالث : وقد تبنت عدد من النسويات اللونات في الولايات المتحدة والنسويات من العالم الثالث المنظور ما بعد البيئي المقر بحق الاعتراف بال مختلف دون أى حاجة إلى إقصائه أو مواراته أو إبراز الجوانب الأكثر قبولاً على غيرها عملاً بمعايير ثقافية ومجتمعية إقصائية مجحفة ، ولكنها ركزت في تعاطيها مع هذه القضية على المختلف ثقافياً .

وهنا يجب التشديد على أن هذا الانتفاء إنما هو انتفاء اختياري غير قصرى ؛ فليست كل امرأة سوداء أو من العالم الثالث بالضرورة من الناشطات في هذا التيار بسبب «حادث ميلادهن» في بلد دون غيره أو على لون دون عداه . هاجمت النسويات المتمييات لهذا التيار كل الحركات النسوية المنادية بخلق مظلة واحدة وأجندة عالمية تشتراك فيها وتعمل على تحقيقها كل نساء العالم سواء كانت هذه الأجندة ليبرالية أو ماركسية أو راديكالية . وقد أكدت هذه النساء على أن تجاربهن وتواريخهن وقناعاتهم الثقافية تختلف عن تجارب وتواريخ وقناعات النساء الغربيات ؛ فقهern كان قهراً مضاعفاً قامت به ثقافتهن كما قام عليه الاستعمار والاستغلال الغربي الحديث ونقده كل من الرجل والمرأة البيضاء . فتارياخياً مارست المرأة البيضاء الغربية القهر على شقيقاتها اللونات والجنوبيات لتبني الأولى تراتبية ثقافية قائمة بأفضلية الثقافة الغربية على ما عدتها من ثقافات ؛ فحرست على المشاركة في تصديرها وفرضها على النساء اللونات بدعوى رغبتها في التهوض بهن ، ومن هنا كانت شريكة كاملة للرجل الأبيض في استعمار الشعوب واستعباد اللونين .

ولكن يجب التنويه بأن هذا الرفض لا يعبر عن رد فعل انفعالي «أنثوي» يرمى فقط إلى تصفية الحسابات ، إنما هو توجه نظري في المقام الأول ينطلق من رفض

السياسات القصرية والتفضيلية تحت أى مسمى نهضوى أو خير ومهما كانت مساحة الاتفاق على أهميته حيث لا يجوز فرض الحلول على الجميع .

وتؤكد المنشيات لهذا التيار على خصوصيتهم الثقافية وعلى ضرورة احترام هذه الخصوصية ؛ خاصة وأن النسوية تقر بحق الاختلاف كمبدأ ، وتنادى بحق الاختلاف عن الرجل في حالة الراديكاليات ، كما تؤكد وجود المختلف في الكيان الواحد كما هو الحال مع ما بعد البنويات ، كذلك تستدعي الكاتبات من هذا التيار مفهوم سياسات الموقع ، والتي تقول بأهمية الموقع الثقافي للمتحدث في تشكيل رؤيته أو رؤيتها ؛ فالتفكير نتاج اختلاط المفكر بواقعه . وتتوظف نسويات العالم الثالث والملونات هذا المفهوم للتأكيد على أن رؤاهن وأطروحاتهن المتأثرة قطعاً بمعقدهن الثقافي ستنتج رؤى مختلفة ، وبذلك سيكون لهن دور في إثراء الحركة النسوية ذاتها بطرح ما قد لا تراه الغربيات الناظرات من زوايا ومواقع ثقافية متشابهة وإن لم تكن واحدة .

وقد تبنيت هذا المنهج في اختياري أن أقدم لهذا الكتاب بعرض مختصر لسياقه النسوى ، وسانحو نفس المنحى بعرضه كنص يعبر عن موقع كاتبته الجيوثقافي و موقفها النظري ؛ أى بحسب اختياراتها المنهجية المتأثرة بخلفيتها الثقافية .

يتوجه هذا الكتاب إلى دارسى الأدب النسوى فى بريطانيا على وجه التحديد ، ويظهر هذا فى تعاطيه مع الجدل الدائر فى بريطانيا على وجه الخصوص وتحاوره المستتر غير المقصح مع بعض فرضياته الثقافية والنظرية . فيظهر هذا مثلاً فى تركيزه على علم النفس فى تناوله لبعض النصوص الفرنسية على حساب رواد نظرية أخرى مثل التفككية . وهو بسبب توجهه هذا بالتحديد ومناقشته لهم الأدبى فى المملكة المتحدة يقدم طرحاً يعنى القارئ العربى بشكل كبير . فقد تأثرت الدراسات الأدبية فى أماكن كثيرة من العالم بكلasicيات الأدب الإنجليزى ، والذى قدم إبان الإمبراطورية البريطانية وكأنه الأدب العالمي كما تغلغل فى مجالات التعليم والثقافة العامة . لذا فمن المهم للثقافات التى تأثرت به أن تتابع القراءات التحررية التفككية الجديدة التى تتناول كلاسيكيات الأدب الإنجليزى هذا ، كما أن من شأنه إثراء الثقافة

العربية بفتح آفاق مختلفة للتحاور معها ، وبالتالي الإسهام الفعال في تشكيل الثقافة المعاصرة .

يقع هذا الكتاب في بابين جامعين للمجالين المتضمنين في عنوانه أى الأدب والنسوية ؛ فيتناول الباب الأول المجال الأدبي ويعرضه من وجهة نظر نسائية ، بينما يتناول الباب الثاني عرض لبعض النظريات النسوية ، وهو بذلك يجمع ما بين النقد والنظيرية في عرض مبسط وسلس . والكتاب من إصدارات الجامعة المفتوحة ؛ أى أنه يتوجه إلى الطلبة في المرحلة الجامعية من دارسي الأدب والنسوية ، وقد صدرت منه عدة طبعات فحقق بذلك انتشاراً كبيراً . وينقسم الباب الأول إلى ثلاثة فصول يمثل كل منها منهجاً من مناهج تناول الأدب من وجهة نظر نسوية . أما الفصل الأول فهو معنى بكشف الصورة النمطية للمرأة كما تقدمها كلاسيكيات الأدب الإنجليزي ، والتي طالما وصفت بالعالمية وتم الاعتراف بها كجزء أصيل فيما يُعرف «بالأدب العالمي» . ويتناول الفصل بالتحليل أعمالاً متباعدة من حيث أنواعها الأدبية والعصور التي تمثلها ، وربما لا يجمعها إلا شهرتها وأثرها الكبير مثل ملحمة «الفرديوس المفقود» لميلتون ، ورواية «الأمال الكبرى» لدیکنز ، ومسرحية «سیمبیلین» لشکسبیر ، وديوان «لوسى» للشاعر الرومانسي وردنورث وأقصاص کانتریری لشاعر القرون الوسطى شوسر ، ومن خلال التحليل تريينا موريس علاقة جديدة بين هذه الأعمال .

فبرغم الاختلافات البينة بين هذه الأعمال من حيث مدارسها وأنواعها الأدبية ، فإنها جميعاً تقدم المرأة من خلال صورتين ذهنيتين منمطتين محددين . فجميع النساء في هذه الأعمال إما خاضعات ضعيفات ، وبالتالي مرضى عنهن يصونن كالملائكة ، وإما متمردات فيتم احتواهن في إطار صورة أو مجاز الساحرة أو الشيطانة الواجب نبذها . وغالباً ما تصاغ «الحالة الاجتماعية» لنمط «المرأة الشيطانة» في الأعمال الأدبية على أنها غير متزوجة مما يؤكّد في وجдан القارئ انفراد الرجل بالعقلانية وغياب هذه الصفة عن البعيدات عن الارتباط بالرجل بالزواج . كما يزيد هذا التصوير من الضغوط الاجتماعية على غير المتزوجات والتهديد

يأقتصاين اجتماعياً بدعوى ارتباطهن بالشر . وهذا مثال على اللور المهم الذي يلعبه الأدب في صياغة والتاكيد على صور وأنماط معيشية وحياتية بعينها يتم استيعابها فتتصبّع المعبر عن الواقع بينما ننسى أو نتناسي أنها في الأصل صادرة عن خيال الأديب كما يتم استخدام هذه الصور والأنماط الذهنية في إقرار وتنفيذ عقاب اجتماعي على النساء ، خاصة الخارجات منهن عن الطاعة .

وتتأثر الحبكة الأدبية مع تقديم الشخصيات في تطبيع وجوب عقاب المرأة الخارجة عن المؤسسة الاجتماعية السائدة . ففكرة «العدالة الطبيعية» في صياغة الحبكة دائمًا ما يتم تطبيقها على النساء بصرامة . فإذا جنحت المرأة عن النط السلوكى المتعارف عليه تمت معاقبتها دون هواة ، بينما يتسع صدر النص وكاتبته فيقبلان توبية الرجل الخارج عن النسق الاجتماعي السائد بدعوى أن جنوحه جزء أصيل من «طبيعته» وتوبته تحسب له لا عليه . أما حبكة البطولة والرحلة الاستكشافية في الروايات ففي أغلبها الأعم تكون الشخصية الاستكشافية البطلة فيها من تنصيب الرجال . ويقدم الرجل البطل في هذا النوع الروائي كشخصية إيجابية مغامرة متفاعلة مع الحياة وقادرة . أما روايات البطولة النسائية فتحصر «بطولة» المرأة في قدرتها على تحمل مصيرها دون آية محاولة لتفوييره أو تحسين وضعها ، ومن أمثل هذه الروايات رواية «تيس» لتوomas هاردى و «كلاريسا» لصامويل ريتشاردسون . أما روايات الحب فتضُع المرأة في موضع اختيار بين عريسين ، ويحكم على نجاحها في الحياة من عدمه بناء على حسن اختيارها ، وبالتالي يتم اختصار دورها في الحياة وإسهامها في قدرتها على الاحتفاظ بالرجل المناسب والتخلص من الرجل غير المناسب ، ما يمثل ابتساراً لحيوات النساء واحتواء لها .

أما الراوى فدوره أكثر تعقيداً : فهو الحاكم الناهي في عالم النص ، وهو في الأغلب الملم بكل الأحداث ودواخل الشخصيات ، وبالتالي يمثل السلطة المهيمنة على النص وعالمه . وقلما تقدم النصوص من خلال راوية امرأة ؛ فالراوى إما رجل أو صوت غير مجنس يمثل سلطة عليا متسقة وصورة الرجولة ، وبالتالي يفهم ضمناً على أنه

صوت الرجل والسلطة معاً . ويلعب هذا التقديم للراوى دوراً أكثر خطورة من الأنوار التي يلعبها التشخيص والحبكة . فنثثيراً ما تتماهى المرأة القارئة مع هذا الراوى العارف بكل شيء المتلاعِب بقدر الشخصيات فتتبني وجهة نظره ليس بسبب صحتها وإنما بسبب هيمنته على عالم النص وإصداره أحكاماً على الشخصيات والأحداث من موقع علىى تفصله عن الأحداث مسافة ، مما يصبح أحكامه وأراءه بال موضوعية .

أما الفصل الثاني من الباب الأول فينقذنا من مساهمة الكتاب في تنميـط واحتـواء النساء إلى إسهام النقاد ومؤسسة النقد عموماً في تنفيـذ نفس السياسات . فرغم كثرة عدد النقاد إلا أن معظمهم وأشهرهم من الرجال الذين تتقارب وجهات نظرهم . وهم في الأغلب يجتمعون على التقليل من قيمة الأعمال الأدبية للنساء في حيد واضح عن الموضوعية ، غالباً ما تنشر أعمالاً لنساء دون أي التفات إليها من جانب النقاد فتؤند . كذلك فقد درج النقاد على قراءة التقارب بين الشخصيات النسائية على أنه نوع من الانحراف ، وبالتالي وصم التعاون بين النساء عملاً على تشتيـتها ، كذلك فإن التـنظير لمجال النقد كـساحة قـتال من جانب بعض منظري النقد الأدبي من أمثلـاً هارولد بلوم يـقوم على إقصـاء النساء وترهـيـنهـنـ منـ الخـوضـ فـيـ المـجالـ الأـدـبـيـ سـوـاءـ كانـ إـبـادـاعـيـأـ أوـ نـقـدـيـأـ . وما يدور على مستوى النـاقـدـ والمـنظـرـ الفـردـ يـدورـ أـيـضـاـ عـلـىـ مـسـتـوـيـ المؤـسـسـاتـ . فلا تحـتفـيـ الدـورـيـاتـ والـجـرـائـدـ الأـدـبـيـ بـالأـعـمـالـ النـسـائـيـ قـدرـ اـحـتـفـانـهـ بـأـعـمـالـ الرـجـالـ ؛ حيث لا تـوجـدـ مـساـواـةـ مـثـلـاـ فـيـ المسـاحـةـ المـفـرـدةـ لـمـرـاجـعـاتـ وـعـرـوضـ الـكـتـبـ فـيـ الدـورـيـاتـ الأـدـبـيـ بـيـنـ أـعـمـالـ الرـجـالـ وـالـنـسـاءـ ، كـماـ تـغـيـبـ الـمسـاـواـةـ فـيـ طـولـ وـعـقـمـ هـذـهـ الـمـرـاجـعـ وـجـدـيـةـ الـتـعـامـلـ بـعـضـ الـنـصـوصـ الـمـعـرـوـضـةـ وـمـكـانـ النـشـرـ بـالـصـحـيفـةـ ؛ حيث تـتصـدرـ مـرـاجـعـ كـتابـاتـ الرـجـالـ الصـفحـاتـ الأولىـ عـادـةـ . وبالتالي فالـكـاتـبـةـ تـلـفـتـ الـنـظـرـ لـسـيـاسـاتـ التـميـزـ النـوعـيـ فـيـ المؤـسـسـةـ التـقـدـيـةـ ، وبالتالي تـكـشـفـ أـعـمـالـ النـسـاءـ لـاـ يـرـتـبـطـ بـقـيـمةـ هـذـهـ الـأـعـمـالـ ، وإنـماـ هوـ بـسـبـبـ تـحـيزـ النـاقـدـ وـمـؤـسـسـةـ النـقدـ . كماـ تـكـشـفـ الـكـاتـبـةـ أـيـضـاـ عـنـ تـكـرارـ هـذـهـ السـيـاسـاتـ فـيـ مـؤـسـسـةـ التـعـلـيمـ حيثـ يـقـلـ عـدـ الـأـعـمـالـ النـسـائـيـةـ الـتـيـ يـتـمـ تـدـرـيـسـهـاـ مـقـارـنـةـ بـأـعـمـالـ الرـجـالـ ، وـعادـةـ مـاـ تـنـزـوـيـ فـيـ بـرـامـجـ مـلـحـقـةـ مـخـصـصـةـ حـصـراـ لـلـأـدـبـ أـوـ النـقـدـ النـسـائـيـ مـاـ يـدـعـ الـطـلـبـةـ الـذـكـورـ إـلـىـ الـعـزـوفـ عـنـ درـاستـهـ ، وـكـانـهـ

شأن نسائي خاص لا أدبي عام . ولكن الكاتبة أيضاً ترصد بدايات تغير هذا الوضع منذ التسعينيات من القرن الماضي (وهي تتحدث عن الوضع في إنجلترا ، بطبيعة الحال) . وترجع هذا التحول إلى إقدام النساء على العمل كناشرات وأستاذات جامعيات وزيادة مشاركاتهن في هذين المجالين مع التأسيس لأرضية نظرية نسائية مشتركة ومنظور نسوي قام على تنظيم جهودهن وفتح مسارات وأفاق وتوجهات جديدة لهن .

أما الفصل الثالث فينقل القراء إلى ساحة الأدب النسوى فيقدم عرضاً تعريفياً تحليلياً لهذا المجال الجديد ، والذى ما زال إلى حد بعيد مبهماً . فيقدم الفصل قراءات تحليلية لثلاثة نصوص نسائية تمثل فى مجلملها أهم ثلاثة رواد فى فيما يعرف بالأدب النسوى . يمثل التيار الأول محاولات نسائية لفتح مجال لطرح رؤية نسائية من خلال النفوذ بين الأساطير السائدة وتوظيفها ضد بعضها البعض وبالنالى تفكيرها . وتمثل موريس لهذا التيار بأعمال أجنس سميدلى التى تدعم أسطورة «ابنة الأرض» أو تصور الأرض على أنها امرأة معطاء خصبة لترد بها على أسطورة أديب المؤسسة لضرورة تماهى الذكر والأنثى مع السلطة الأبوبية . فمن خلال عرضها لمعاناة المرأة الفقيرة ترسم سميدلى علاقة تكافف بين الأم والإبنة تؤكد من خلالها صورة الأم المعطاء السائدة كما تؤكد أيضاً إمكانية ارتباط الابنة بالأم وتماهيها معها ، خلافاً للنسق الأيديبى . أما التيار الثاني فهو مهتم بإعادة بناء مجتمع النساء وإعادة صياغة العلاقات بينهن وتمثل له موريس بأعمال تونى موريسون . عادة ما تعود الكاتبات فى هذه الحالة إلى تراث إثنى مغایر للتراث الغربى السائد و تستدعي منه صور ونمذاج بديلة . فموريسون مثلاً تعيد تقديم مجتمع النساء باستدعاء صيغة حياة المرأة السوداء فى أمريكا المبنية على الود والحميمية كما تعيد إصدار صورة المرأة القوية المقتبسة من هذه الثقافة السوداء أيضاً . يقدم هذا التيار بدائل للصور المنمطة للمرأة وصيغة جديدة لعلاقاتها الاجتماعية ، مدعاومة فى ذلك بتجارب من التراث الذى طالما تم تهميشه ، ولكن أن له أن يعود . أما التيار الثالث فهو التيار «الواقعى» وهو يجذب إلى رؤية الأدب بوصفه عاكس للمجتمع ، ولكنه أيضاً يقول بأن عملية نقل الواقع من المجتمع إلى الأدب عملية انتقائية ؛ فالأدب لا ينقل كل الواقع وإنما يختار من هذا الواقع ما يراه جدير بالتمثيل .

وقد كانت تجارب النساء وحيواتهن ينظر لها دائمًا على أنها غير جديرة بالتسجيل فيتخطاها الأدب بناء على هذه النظرة التقييمية المجففة . وتقوم الكاتبات الواقعيات بالتسجيل الأدبي لتجارب النساء وتعمل بأجندة انتقائية مضادة تهدف في النهاية إلى خلق تساوى بين واقع النساء وواقع الرجال أو هذا «الواقع الاجتماعي» كما يعيشه ويراه كل من النساء والرجال بهدف الوصول إلى صورة اجتماعية أكثر عدلاً .

تركز الكاتبات الواقعيات على انحياز الرجال ضد النساء بوصفه جزءاً من الواقع الاجتماعي المجفف والواجب تغييره فتحول بذلك ساحة الأدب إلى ساحة ثقافية تتم فيها إعادة صياغة العلاقات الاجتماعية . وأخيراً ترصد موريس في هذا الفصل من الكتاب ظاهرة تأثر النساء بكتابات بعضهن البعض بسبب اشتراكهن في نفس المشكلات والأوضاع ، وبالتالي تأسيسهن لهذا المجال المعروف بالأدب النسوى من خلال اختيارهن المشاركة فيه .

أما الباب الثاني من الكتاب فيتناول بعض التوجهات النظرية النسوية وهو الأكثر إثارة للجدل . ينقسم الباب إلى أربعة فصول تناول فيها الكاتبة علم النفس والكتابة النسائية وما بعد البنوية والتاريخ على التوالي .

بينما يشكل كل فصل من فصول هذا الباب دراسة جادة للمجالات التي تتناولها موريس من وجهة نظر نسائية ، إلا أن تصنيفها هذا يتضمن بين مجالات دراسية مثل علم النفس والتاريخ من ناحية وتوجهات نظرية مثل ما بعد البنوية من ناحية أخرى ، كما يقدم مشروع الكتابة النسائية وكأنه منفصل تماماً عما يدور على الساحة النقدية .

يتسبب هذا التقسيم والتصنيف في سد السبيل أمام فهم القارئ للعلاقات بين هذه الموضوعات ويدلاً من إظهار التشابكات بين النسوية يعيد النص إصدار الهم النسائي وتناول قضيائاه وكأنه متشرذم منقطع بينه وبين التواصل الحواري . وإذا أخذنا في الاعتبار فكرة أن الواقع هونتاج المكتوب ، وأن كل حقيقة هي في الأصل أسطورة تمت صياغتها في الخيال ، وهي فكرة سائدة في المجال النقدي عامه ، ظهرت خطورة هذا التصنيف الذي يعيد إصدار سياسات الفرقـة بين النساء . ويبدو أن الخوف من الفرقـة هو هاجس الكاتبة نفسها .

ويشكل هذا التصنيف إشكالية منهجية أيضاً؛ فبينما عمل التنظير مؤخراً على إعادة صياغة العلاقات بين المجالات الدراسية ودعم المنهج البيني عبر التخصصى ، نرى الكاتبة مصرة على التفرقة بين علم النفس والتاريخ مثلاً ويدلأ من أن تربط ما بعد البنوية ، بوصفها نظرية ، هذه المجالات بالكشف عن المشترك بينها ، نراها وقد تقلصت من منهج إلى موضوع بحث يتم احتواوه في فصل من فصول الكتاب . والكتاب النسائية تقف وحدها خارج كل من التصنيفين البحثي والنظري ، ولذا يسهل تهميشها برغم قوتها النظرية .

أما من حيث المنهج ، فبرغم اقتراب النص من النهج ما بعد البنوى متعدد الروافد ، فإن موريس تركز أكثر على علم النفس كأحد روافد ما بعد البنوية على حساب الروافد الأخرى مثل التفكيك مما يخلق تراتبية بين الروافد ما بعد البنوية . كذلك يفتقد النص إلى التوازن في عرض المدرسة النسوية الفرنسية والنقد اللاذع الذي وجه لها من قبل النسويات ما بعد الاستعماريات والنسوية السوداء .

والنص في هذا يعكس الرؤية السائدة بين النسويات البريطانيات في التسعينيات من القرن الماضي ؛ فقد ساد في المملكة المتحدة في هذه الفترة حالة من الانبهار بالثورة الثقافية الجديدة التي قام عليها منظرو ما بعد البنوية الفرنسية ، بينما علت الأصوات المطبقة والمصححة لها في أن في الولايات المتحدة حيث نشطت حركات النسوية السوداء ونسوية العالم الثالث . فجاعت قراءة موريس وتاريخها للنسوية عاكسة للحالة الأكademie في بريطانيا في التسعينيات ، والتي نحت في اتجاه النقل دون النقد عن المدرسة الفرنسية ، وفضلت الأخذ عن المصادر الفرنسية وتقليل قيمة التناول الناقد لهذه المدرسة من قبل المهمشين في أمريكا .

وتتصفح العلاقة المتبعة بين النص وما بعد البنوية في تناول الكاتبة هذه النظرية بكثير من الإقدام والإدبار يتضح أكثر ما يتضح في إعلان تبنيها لهذه النظرية وجنوحها عنها من حيث تطبيقها على مادتها البحثية بل والتشكيك فيها في بعض الأحيان . فمن ناحية يُظهر النص انبهاراً بالنسوية ما بعد البنوية ويفرد للكاتبات

من هذا التيار مساحة كبيرة ، ومن ناحية أخرى يتمسك مثلاً بتبنيه تعريف الهوية . ففكرة الصيرورة الدائمة القائمة على التحول بين موقع متعددة وتبني النسويات الملونات ونسويات العالم الثالث لها قد هددت بالفعل صياغة الهوية النسائية على أنها ثابتة .

وبينما يحسب هذا للنسوية عموماً وتنجذب بها الإنجراز معظم النسويات ، فإن الكثير منهن أيضاً يبدين القلق منه ؛ حيث إنه يسحب البساط من تحت أقدام معظم التيارات النسوية الأخرى التي اعتمدت في كتابتها على مفهوم الهوية البيولوجية الثابتة مثل التيار الليبرالي النسوى الداعى إلى عالمية الهم والحل والتيار الراديكالى وكذلك النقد السحاقى ، وهى تيارات تم تحديها بشدة من قبل ما بعد البنويات والملونات ونساء العالم الثالث مما أدى إلى انحسار مدهم فى المجال النسوى .

ويظهر توجس موريس من هذه التيارات مثلاً من خلال مجموعة التساؤلات التى طرحتها فى (ص ٢٣٧) برغم احتفائها بما بعد البنويات النسويات ، ومن أهم أسئلاب هذا الخلل والالتباس فى النص تركيز الكاتبة على مفهوم الهوية وتبنيها لفكرة «الهوية النسائية» كعنوان وتعريف جامع تقتبسه من النسوية الفرنسية المنادية بعالمية الحركة مع تخطيها للنقاش الشائك الذى دار حول تحديد ما إذا كانت هذه الهوية مبنية على التعريف البيولوجي للنساء ، وبالتالي تكون قهرية مفروضة على كل من تولد امرأة ولا يمكن الخروج عنها ، وما إذا كانت مؤسسة اجتماعياً وثقافياً تكتسبها النساء من خلال التنشئة ، وبالتالي يمكن تغييرها وتحسين النظرة للنساء وأوضاعهن . وقد تبنت ما بعد البنويات والملونات ونساء العالم الثالث فكرة ارتباط التمييز النوعى بالثقافة مؤكّدات أن الخل لا يقع في جسد المرأة ، وإنما في المعانى المسقطة ثقافياً على هذا الجسد . فليس في أجساد النساء ما يؤكد تدينّهن العقائلي مثلاً تماماً كما لا تعنى سمرة البشرة وتفرط الأنف دنوًّا من الحالة الحيوانية وتشابهاً مقررياً معها . فالعنصرية ، شأنها شأن التفرقة النوعية ، تم التأسيس لها في خطابات علمية وثقافية كانت في الأساس سلطوية داعية وداعمة لمركزة القوة في يد الرجل الأبيض . ورغم احتفاء النسويات بهذا التيار لفتحه المجال أمام تحسين أوضاع النساء ، فإنهن ارتبّن منه أيضاً لتفكيره فكرة عالمية

الدعوة ، وبالتالي وجوب اتحاد النساء عالمياً ، وهن في ارتياهن هذا محققات ؛ فقد أعلنت الملونات وما بعد الاستعماريات جهارة تخليهن عن منهج توحيد الحركة النسائية عالمياً لما في ذلك من إعادة لمركزة السلطة في أيدي النساء الشماليات ومطالبة هؤلاء الأخيرات لأقرانهن بتبني سياساتهن العالمية أو العولية قصراً . وفي مقابل هذا التيار ، تبنت ما بعد البنويات والملونات ونساء العالم الثالث فكرة التعدد الثقافي ووجوب احترام نساء الشمال لاختيارات وثقافات أقرانهن الملونات والجنوبيات وإقرار حقهن في اختيار هوياتهن الثقافية دون إملاء أو إقصاء .

وقد اشتد السجال أكثر ما اشتد بين ما بعد البنويات والملونات وما بعد الاستعماريات من ناحية والراديكاليات وال淑女 من ناحية أخرى ، وكانت ساحة المعركة هي قضية تفسير سبب تدني النظرة للنساء وما إذا كان معطى ببيولوجياً أو مكتسبة ثقافياً . فقد أسست المجموعة الثانية وخاصة السحاقيات حركتهن على فكرة أنهن ولدن بهوية جنسية مغایرة وطالبن المجتمعات الاعتراف بها . فكان رد المجموعة الأولى أن الهوية مكتسبة لا تخضع لقوانين الحتمية قابلة للتغير ، بل ويجب أن تتغير فتكون في حالة صيرورة دائمة تقادياً للانحسار ، وبالتالي الجمود والفناء . ولكن موريس لا تتناول هذه القضية الشائكة برغم أهميتها النظرية ومحوريتها بالنسبة للمجال النسوى وتتجنح في اتجاه ربط الهوية ببيولوجيا وفكرة التأسيس لهوية نسائية جامعة ثابتة رغم إعلانها عكس ذلك أحياناً . ويظهر أيضاً انحيازها هذا (المعبر عن موقعها الثقافي) في المساحة الصغيرة التي تفرد لها لمناقشة النسويات الملونات ونسويات العالم الثالث وضحالة التناول خاصة إذا ما قارناها بتناولها المسبب والمستفيض لأعمال مماثلة من تيارات نسوية أخرى .

ومن أمثلة هذا الالتباس في تناول هذين الموقفين في نص موريس قراءتها لأعمال إيلين سيسو Helene Cixous . فمشروع «الكتابة النسائية» الذي تتبناه سيسو مبني على قناعتها بأن التمييز وسياساته من نتاج اللغة وليس محكوماً بحتمية الجسد ، وبالتالي فهي تدعوا إلى تغيير اللغة بحيث تسمح بتمثيل كل المهمشين . فتصبح أكثر رحابة ،

وبيما أن كل اللغة مجاز ، فإن كتابة سيسو تتلاعب على المجازى بحيث تخلق شبكة من المعانى المرتبطة من خلال تعديل معنى اللفظة الواحدة . من هنا فإن مشروعها ليس نسويًا فقط وإنما هو معنى بكل المهمشين الذين خضعوا لنفس السياسات الإقصائية التى عانت منها النساء وترى أن التهميش والإقصاء عموماً هو نتاج ذهنية واحدة وسياسة جامدة تعيد تكرار نفسها على مجموعات مختلفة ؛ فتنادى بكشف هذه السياسة المحورية فى كل تداعياتها كضرورة للتخلص منها وإغلاق السبيل أمامها كى لا تحول من مجموعة إلى أخرى وبالتالي تستمر ؛ أى أنها ترى أن تحالف النساء مع جميع المهمشين من أجل تغيير اللغة ، وبالتالي النسق الذهنية التراتبية التى تنتجهما ضرورة لنجاح كل المشاريع التحررية .

من هنا جاء ربطها الدائم بين النساء والملونين والعرب واليهود بوصفهم ضحايا لنسق فكري واحد أعاد إنتاج نفسه بتركيزه على إحدى هذه المجموعات على التوالى . وكثيراً ما تصوغ سيسو قناعتها هذه باستخدام تعبير «نحن السوداوات» برغم كونها فرنسيبة بيضاء وهى ترمى من خلال هذا التعبير إلى كشف ارتباط التمييز العنصري والنوعى كنسق ثقافي واحد . ولكن موريس ترفض هذا التعبير (ص ١٩٢) معلنة أنها امرأة ولكنها ليست بسوداء . هذا يكشف عن انحسار موريس فى المعنى الحرفى ودلالته البيولوجية فى مقابل المعنى المجازى الذى ترمى إليه سيسو . فلا ترى سيسو فرقاً بين سواد البشرة والألوانة من وجة النظر الثقافية المطبقة اجتماعياً ، بينما تبقى موريس فى المعنى الحرفي لبياض البشرة أو سمرةها كمعطى بيولوجي وليس كنسق ثقافي .

كذلك يظهر ارتياح الكاتبة من المنهج الذى تتبناه فى تناولها لمفهوم الاختلاف ؛ فبرغم إقرارها بأن النسوية متعددة ولا تتفق (ص ٣٢) ، فإنها فى أكثر من موضع تربط لفظتى «الاختلاف» و«الانفصال» (ص ٣٦ ، مثلًا) وكأنهما مترادفات . ومفهوم الاختلاف تبنته الكثير من النسويات كوسيلة للخروج من الفكر التراتبى لقدرة الأول على إعادة تشكيل العلاقات على نسق تجاوى متكافئ لا هرمي متسلط تتركز السلطة فى قمته ؛ أى أنه يطرح رؤية مغايرة لإعادة صياغة العلاقة بين الأنثى والآخر بحيث

يتحقق قبول الكل برغم التباين ، وهو داعم للتحاوار بين المختلفين ، ومن ثم لا يدعو بأى شكل من الأشكال (من حيث منهجهيته) إلى الانفصال ، وهى نقطة نظرية تقىب عن الكاتبة التى تنقل وجهة النظر المتوجسة من الانفصال .

ويرغم وجود الكثير مما يمكن التحفظ عليه فيما يحويه هذا الكتاب من آراء وتقسييرات ، فإنه ينبغى عرضه على قراء العربية ؛ فهو فى النهاية كتاب حق انتشاراً واسعاً ، وكان له تأثير كبير على دارسى النسوية ما يجعل الإللام بما ورد فيه ضرورة ، وقد قامت المترجمة بنقله إلى العربية بدقة وحياد تشكر عليها .

استهلال وشكر

نبعت فكرة هذا الكتاب من تلاميذى الذين درست لهم : طلبة وطالبات الجامعة المفتوحة ، وطلبة وطالبات الدراسات العليا والمرحلة الجامعية الأولى الذين واللاتى حضروا مقرر دراسات وبحوث المرأة. كانت الكثيرات / ون^(*) متشرquettes / متشروقين للتعرف على النهج النسوى لدراسة الأدب ، واكتشاف معناه ، بل كن/كانوا أكثر تشوقاً لتطبيقه بأنفسهن/هم. كان من الصعب أن أجد نصاً يمكن أن أوصيهن/هم بقراءته ويكون قادراً على أن يقدم لهن/هم أغلب جوانب هذا الموضوع ، الذى يجمع الآن تنوعة شديدة التركيب من الممارسات، بحيث يكون اختيارهن/هم للنهج عن علم، ويتمكن/نون من اكتشاف سبل لتطبيقه فى كتاباتهن/هم .

حيث إننا صرنا معتادات / دين على قراءة الخطاب النسوى ، فقد نسيينا كم من الخلفيات والمصطلحات تأخذها أمراً مسلماً به. لذا، حاولت أن أبدأ من البدايات الأولى، دون ادعاء بأى معرفة مسبقة، بل مضيت أطهور إطاراً من الأفكار التى يمكن أن استخدمها لأنتقل إلى مناطق أكثر تعقيداً في النظرية والجدال؛ وأنا أركز في كل أجزاء الكتاب - على النقد الأدبي النسوى بوصفه ممارسة ل القراءة تؤدى إلى التمكين. إن هدفى الأساسي هو جعل هذه الممارسة في متناول يد القارئات والقراء؛ وقد

(*) سأتابع هنا، وحيثما لزم الأمر، هذا الأسلوب في الإشارة إلى الأسماء والصفات المذكورة والمؤثرة ، وذلك لاختلاف خصوصية اللغتين اللتين (التي أترجم إليها) والإنجليزية (التي أترجم عنها) في التعامل مع النوع عند الحديث بصيغة الغائب. نفي اللغة الإنجليزية تكون الأسماء والصفات محابية في معظم الأحوال، وتتطبق على الذكر والمؤنث دون إدخال أي أنواع عليها، مثل many, excited ... بينما يلزم في اللغة العربية إدخال نون النسوة إذا شملت الجماعة المشار إليها إياتاً ، علماً بأن نون النسوة لا تجعل العبارة عامة لكافة البشر ، لذلك سأستخدم صيغتي الثنائي والتذكر مع شرطة مائة بينهما مثل الكثيرات/الكثيرين؛ ومتشروقات/متشروقين ... إلخ مالم تشر الكاتبة صراحة إلى أن المعنيات بالحديث نساء ، لأن هذا الكتاب ولو أنه يعني بالنساء الكاتبات وأعمالهن في المقام الأول، إلا أنه لا يستبعد القراء الذكور، فهم مدعوون بنفس القدر ل القراءة و تأمل أنكاره والاشتراك معها (المترجمة).

حاولت أن أبرز هنا ما يبدو لي أكثر الجوانب إيجابية للنقد النسوى ونظرياته التى أقدمها بيايجاز . لقد استخدمت وأشرت إلى الأعمال النقدية والمختارات الأدبية المتاحة أكثر من غيرها ، حتى يسهل متابعتها بالقراءة ، وقد حاولت أيضاً أن أستخدم أعمال أكبر عدد ممكн من الكاتبات كوسيلة أقدم بها للقراء والقارئات القصائد والقصص التى أثرت قراءاتي أنا شخصياً في السنوات القليلة الماضية .

إننى أقدم بالشكر الجزيل لطالباتى وطلابى فى إدنبرة، وجلاسجو، ودوندي، الذين و اللاتى شجعني حماسهن/هم وأسئلتهن/هم وعزمهن/هم على اكتشاف المعرفة، وأقدم شكرًا خاصًا لكثير هيوتون Claire Houghton التى قرأت المسودات الأولى لفصول هذا الكتاب، وقدمت لي تعليقاً مفصلاً عليها. وأدين أيضًا بالشكر والعرفان لزميلاتى وزملائى بالجامعة المفتوحة و جامعة دوندى لتشجيعهم لى، وتزويدهم لى بمدد لم ينقطع من الأفكار الجديدة. كما أقدم شكرًا خاصًا لجراهام آلين Graham Allen، الذى قاسمنى خبرته بأعمال هارولد بلوم Harold Bloom، ولمارك كورى Mark Curry لمناقشاته معى عن التفكير وما بعد الحداثة. وأقدم أيضًا جزيل الشكر لفيكى و فال Vicki and Val لإمدادهما لى بالكتب. أما جانيت كينج Jeannette King ولizin آلين Liz Allen فقد كانتا سخيتان بالوقت والتشجيع كما عهدهما دانما. ولو لا كولين Colin ، ما أمكن لهذا الكتاب أن يرى النور.

وأود أنأشكر كل من سمحن / سمحوا لى بنشر قصائد و مقططفات من الكتب التي يملكون/يملكن حق نشرها، وهم: بلوداكس بوكس Bloodaxe Books على كتاب "قصائد مختارة لمارينا تزفتاييفا" Marina Tsvetayeva, Selected Poems ، حقوق الطبع محفوظة لدافيد ماكدوف David McDuff، ١٩٨٧، وكورنيل يونيفرستى بريس Cornell University Press، على كتاب « هذا الجنس الذى ليس واحداً » للوسي إيريجاراي Irligaray, This Sex Which is not One ١٩٨٥ وفابر آند فابر Faber & Faber، على كتاب "مجموعة قصائد" سيلفيا بلاث -Sylvia Plath, Collected Poems via Plath، حقوق الطبع محفوظة لإستيت أوف سيلفيا بلاث ١٩٨١؛ و هارفستر هوبيتشيف Harvester Wheatsheaf، على "ضحكه الميدوزا" لهيلين سيكوسن Hélène Cixous، The Laugh of the Medusa المنشورة فى كتاب "اتجاهات نسوية فرن西ية"

جديدة ، من تحرير إيلان ماركز و إيزابيل دى كورتيفرتون Eliane Marks and Isabelle de Courtivron eds. New French Feminisms ، New Direction Books على "هـ. دـ.: مجموعة قصائد ١٩١٢ - ١٩٤٤" H.D.: Collected Poems 1912 - 1944 ، Routledge حقوق الطبع محفوظة لاستيت أوف هيلدا دوليتل، ١٩٨٢ ؛ وروتليدج على « مختارات من هيوماكديارميد » The Hugh MacDiarmid Anthology ، حقوق الطبع محفوظة لسي . إم جريف، ١٩٧٢ ؛ وجياترى تشاكرافورتى سبيفاك Gayatri Chakra-Spivak على "في عالم آخر" In Other Worlds ، حقوق الطبع محفوظة لميثوين، ١٩٨٧ ؛ وترياد جرافتون Triad Grafton ، على كتاب « أغنية سليمان لتونى موريسون » Tony Morrison, Song of Solomon ، حقوق الطبع محفوظة لتونى موريسون، ١٩٧٧ ؛ وفيراجو بريس Virago Press ، على كتاب « وما زلت أنهض لمايا آنجيلو » Maya Angelou، ١٩٨٦ And Still I Rise ، حقوق الطبع محفوظة لمايا آنجيلو، ١٩٨٦ ؛ و جرييس نيكولاس Grace Nichols ، على « أفكار كسولة لأمرأة كسولة » Lazy Thoughts of a Lazy Woman ، حقوق الطبع محفوظة لجرييس نيكولاس، ١٩٨٩ ؛ وأجنس سميدلى Agnes Smedley ، على « ابنة الأرض » Daughter of Earth ، حقوق الطبع محفوظة لأجنس سميدلى إيستيت، ١٩٥٠

مقدمة: لماذا "الأدب" و"النسوية"؟

فلنبدأ ببعض الأسئلة الواضحة. ما النسوية؟ ما الذي يعني أن أكون نسوية؟ ما الغرض من النقد الأدبي النسوى؟ كيف يمكن أن يؤثر في طريقة قراءتنا؟ لقد صارت هذه الكلمات والعبارات والأسئلة مألوفة، لكنها يمكن أن تتضمن أشياء جد مختلفة ل مختلف الناس؛ لذا قد يساعدنا أن تتوقف / تتوقف أيتها القراءة / أيها القارئ قبل أن تقرئني / تقرأ وتأملني / تتأمل كيف ستجيبين / ستجيب على هذه الأسئلة. ما الذي تعنيه هذه الكلمات لك.

النسوية

سأبدأ بـ "النسوية"، ثم أنتقل إلى "الأدب". أقدم هنا تعريفاً للنسوية، وهو تعريف يستعتمد عليه المعلومات الواردة في بقية الكتاب. النسوية مفهوم سياسى مبني على مقدمتين منطقيتين أساسيتين: (١) إن بين النوعين مؤسسة تقوم على عدم المساواة بين النساء والرجال، وتعانى النساء بسببها من انعدام العدالة في النظام الاجتماعي، و(٢) إن انعدام المساواة بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية، لكنه ناتج عن الفروق التي تنشئها الثقافة بين الجنسين. يقدم هذا المفهوم للنسوية جدول أعمالها الذي يحتوى على مهتمتين: فهم الآليات الاجتماعية والتفسيرية التي تنشئ وتؤيد انعدام المساواة بين النوعين، ثم تغيير هذه الآليات.

يببدأ الفهم النسوى من التعريف الواضح لمصطلحى "أنثى" وـ "ذكر" المستخدمين للإشارة إلى الفئات البيولوجية المحددة للجنس. لقد عانت النساء طويلاً من تقليد يسمى عامة "النزعية الجوهرية البيولوجية": ويعنى الاعتقاد بأن "طبيعة" المرأة من العاقد الحتمية لدورها الإيجابي . وما هو طبيعى أو جوهري لا يمكن تغييره بنفس الطريقة التي يمكن بها تغيير الصفات الاجتماعية للشخصية. من هنا، إذا كانت

البيولوجيا تجعل النساء فعلاً أكثر قابلية للطاعة والإذعان وأقل ميلاً للمغامرة من الرجال، فليس بوسع أى أحد أن يفعل لهن شيئاً كثيراً فيما يخص طبيعتهن . لقد استخدم هذا النوع من الجدال الجوهرى أو الحتمى طوال التاريخ فى جميع المجتمعات لتبرير خضوع النساء، حتى ولو تغير ما يعتبر صفات مؤئنةً جوهرية من ثقافة إلى أخرى . لذا، استخدمت النسويات مصطلحى "المؤنث" *feminine* و "المذكر" *masculine* للإشارة إلى هوية النوع المكتسبة بحكم الثقافة، فهذا المعنى الاجتماعى والذاتى للذات يتم رسمه منذ فترة مبكرة جداً من حياتنا ؛ بحيث يبدو لمعظمنا بطبيعته معادلاً للجنس الذى ننتمى إليه. لكننا كلنا نألف فكرة أن الكاتب الذكر يمكن أن يبدى أحياناً فى كتاباته ما يعتبر ثقافياً سمات "مؤئنة". وبالمثل، يقال إن الكاتبات الإناث تظهر لديهن أحياناً سمات "مذكرة". إن الاعتراف بهذا يستثير غالباً أحكاماً سلبية، تعتبر مؤشراً على مدى حرص المجتمعات على الدفاع عن الحدود التى تفصل النوعين، وما يرتبط بها من قيم ^(١) .

وهكذا، لا يمكننا الزعم بأن جميع كتابات النساء ستنتطلق من منظور "مؤنث" وتحمل قيمًا "مؤئنة"، بل لا يمكننا الزعم بأن أى شيء تكتبه النساء سيكون نسويًا بطريقة أو بأخرى، بمعنى أنه سيتفق مع جدول الأعمال النسوى الذى سبق أن وضخنا خطوطه العريضة. ينبع من هذا الخط الفكري سؤال مثير للفضول: هل يمكن أن يقال عن الرجل الذى يتفق مع هذا المنظور ويعبر عنه أنه نسوى؟ أعتقد أن الإجابة المنطقية على هذا السؤال هي "نعم"، بينما يجب أن نعترف في نفس الوقت بأن الرجل النسوى سيعتبر دائمًا فى وضع مختلف عن المرأة النسوية فى علاقتها بالعدالة الاجتماعية القائمة على أساس النوع. يمكن للرجل النسوى أن يدرك بنى انعدام العدالة الاجتماعية بين النوعين ويستهجنها، لكنه لا يمكن أن يمر بخبرتها كالمرأة. لكن هذا الموضوع أصبح قضية مثيرة للجدل بين الناقدات / النقاد النسويات / النسوين، ولن تتفق معى جميع النسويات على هذا. وسوف نتعقق أكثر فيما بعد، وفي الفصل الثاني ، فى فحص العلاقات المتداخلة المركبة بين المصطلحات الثلاثة: "أنتى (أنثوى)" *female*، و "مؤنث" *feminine* ، و "نسوى" *feminist* . أما الآن، فأود أن أفرق بين مصطلح

”أنثى (أنثوي)“ بصفته مصطلحاً يحدد الجنس البيولوجي ، و”مؤنث“ بصفته مصطلحاً يشير إلى المفاهيم الثقافية للنوع الاجتماعي، و”نسوى“ كمصطلح يشمل مفاهيم وأهدافاً سياسية^(٢) . إن فكرة قيام التحديد الاجتماعي للنوع على أساس ثقافي تستدعي الدفع بأن التحسينات التي حدثت قريباً في الأوضاع الاجتماعية للنساء قد نزعت الأهمية عن النسوية، وجعلتها موضوعاً عفا عليه الزمن . وقد حدث جدال حول أن النساء لم يعدن محرومات من العمل بآئي مهنة، وأن فرص التعليم صارت متاحة على قدم المساواة لكل من الجنسين، بينما أدى التقدم في وسائل منع الحمل وتيسيرات رعاية الأطفال إلى ضمان أن حتى الحمل والأمومة لم يعودا يسببان آئي خسارة للمرأة. لقد قيل إن المساواة قد أنجزت، لماذا الاستمرار إذن في إثارة الجبلة؟ لكن، هل هذا صحيح؟ هل أُنجزَت حقاً المساواة وتكافؤ الفرص؟

تشير الإحصاءات الحديثة عن النساء والرجال في مجالات الاقتصاد، والتعليم، والتوظيف إلى أنه من المرجح أن تعمل النساء في وظائف لنصف الوقت أكثر من الرجال. فبين كل عشرة رجال يوجد رجل يعمل لنصف الوقت، مقارنة بأربع عاملات لنصف الوقت من كل عشر نساء. أما من يتربكن/يتربكون التعليم دون حصول على مؤهل فتعمل ٥٠٪ من النساء منهم في أعمال يدوية تتطلب مهارة متوسطة أو لا تتطلب مهارة على الإطلاق، مقارنة بـ ٢٩٪ من الرجال. ويبلغ الرجال الذين يحصلون على دخل مقداره ٢٠٠ جنيه استرليني في الأسبوع ضعف عدد النساء اللاتي يحصلن على نفس الدخل، وفي عام ١٩٨٩ بلغ متوسط الدخل الأسبوعي للعامل اليدوي ١٥٩ جنيهًا استرلينيًّا للرجال و٩٧ جنيهًا استرلينيًّا للنساء . وتشير كل الحسابات الإحصائية الموثوقة بها إلى أن أهم عامل محدد لنطْمَنَةِ عمل النساء وقدرتهن على الكسب هو ما إذا كان لدى المرأة أطفال أم لا، بينما لا ينتج عن وجود أسرة لدى الرجال آئي أثر ذي دلالة إحصائية على تشكيل مستقبلهم^(٣) .

وتشير الأرقام الواردة بشأن التعليم إلى استمرار وجود تفاوتات مثيلة. فرغم أنه من المرجح أن تستمر النساء في التفرغ لتلقى نوعاً أو آخر من التعليم بعد أن يتربكن المدرسة أكثر مما يفعل الرجال، وأنهن يتتفوقن بنفس الدرجة في اختبارات

القبول للجامعات، إلا أن عدد الرجال الذين يتلقون تعليماً جامعياً يبلغ ضعف عدد النساء. ومن بين من يحصلن/يحصلون على شهادات جامعية، يبلغ عدد الرجال الذين يلتحقون بوظائف مهنية متخصصة ثلاثة أضعاف عدد النساء. ويصعب إحصاء الاتجاهات إحصاء كمياً، لكن التعريف الذي ما زال يستخدمه مكتب الإحصاء السكاني لـ“رب العائلة” يشير إلى استمرار مأسسة المزاعم النمطية المتعلقة بال النوع. يقرر هذا التعريف أنه حين يطالب عضوان من جنسين مختلفين بنفس الاستحقاقات، يعتبر الذكر منها هو رب الأسرة^(٤). وتشكل هذه المزاعم أيضاً خلفية تفكير الحكومة في المعاشات، وإمدادات وفوائد الضمان الاجتماعي .

وال்�تقدير الأخير الصادر عن لجنة منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية (OECD) المعنية بدمج النساء في الاقتصاد ليس مشجعاً. يقول هذا التقرير: “لقد ساعد بقاء عدم المساواة في سوق العمل، والتعليم، والتدريب، وفي نظم الضمان الاجتماعي والضرائب، علامة على التقسيم غير المتساوی للعمل المنزلي ، على إبقاء النساء في وضع الحرمان الاقتصادي ، مما جعلهن عرضة للفقر والاعتماد على من يعولهن^(٥) . وبخلص التقرير إلى أن خبرة التمييز والتقييد على أساس الجنس تؤدي إلى ”أن النساء أنفسهن لا يتشجعن على استثمار جهودهن في مهارات يمكن تسويقها [و من هنا] يصعب كسر هذه الحلقة من الأسباب والنتائج المؤدية إلى وجود هذا النمط من التمييز والحرمان^(٦) . وما ينعش الذهن أن تذكر أن الدول التي وقفت على تقرير لجنة منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية تحتل مركز الصدارة بين أكثر بلدان العالم تقدماً اقتصادياً، فهي تشمل الولايات المتحدة الأمريكية، والمملكة المتحدة، وكندا، والدنمارك، وألمانيا، وفرنسا. ومن المؤسف أن أوضاع النساء في بقية أنحاء العالم أسوأ بكثير منها في تلك البلدان.

إن ما توضحه تلك التفاصيل ليس مجرد انعدام المساواة على أساس النوع، بل تغفل ذلك بطريقة نظامية. من المهم أن نعرف أن اهتمام الدراسات النسوية ينصب على هذه المؤسسة للهيمنة الذكورية التي تعمل من خلال البنى الاجتماعية، مثل القانون، والتعليم، والتوظيف، والدين، والأسرة، والممارسات الاجتماعية. ولا ينبغي

تفسير ذلك بأنه نتيجة سبق إصرار وترصد يقوم بهما الرجال عن وعي ويسوء نية، أو أن الرجال متآمرون، سواء كانوا أفراداً أو جماعات ، فمثل هذا التفسير تبسيط مخل للموضوع. إن هذه الأنواع من بنى القوى التي تعيي إنتاج نفسها بنفسها، والتي ينتهي الأمر دائماً بمقتضاهما إلى إخضاع مصالح النساء لصالح الرجال تشكل النظام الاجتماعي المعروف بـ "البطريركية" أو "النظام الأبوي" ، وهو تصنيف يكاد ينطبق على كل المجتمعات البشرية ، الماضية والحاضرة. لكن لابد من أن نتوخي الحرص في استخدامنا للمصطلح، حتى لا يتحول إلى مفهوم إجمالي يتسم بالتبسيط المخل، أى حتى لا يخفى هذا المصطلح الكثير من الأشكال والدرجات الخاصة لعدم المساواة التي تعانيها النساء في مختلف المجتمعات، وأنواع الاستراتيجيات والمقاومة التي تواجه بها هؤلاء النساء تلك الأنواع من الظلم. إن مثل هذا التبسيط المفرط يعني أسطورة تجعل النساء في كل مكان وزمان ضحايا سلبيات لقهر ذكور يشمل كل العالم ولا يمكن تغييره. كما أن هذا التبسيط يعني قبول نوع من النزعة الجوهرية الثقافية، كل جزء منها يصيب النساء باليأس والاكتئاب، مثلاً يفعل الإصرار التقليدي لتلك النزعة على الحتمية البيولوجية القائلة بأن مصير المرأة محكم بوجود رحم في جسدها.

ويساعدنا أن نوضح معنى مصطلح آخر، هو "أيديولوجياً" ، فهذه الكلمة تستخدم بعدة طرق، مما قد يسبب تشوشها. قد تشير كلمة أيديولوجيا إلى نظام من المعتقدات يعتنقه المرء عن وعي، ويعرف أن بعض الناس يعتقدونه وبعضهم يرفضه، مثل الفردية التنافسية، أو الشيوعية، أو المسيحية. في بعض المجتمعات تعتبر المعتقدات البطريركية جزءاً من الأيديولوجيا الثقافية التي يعتقدها المجتمع عن وعي. ويشير مصطلح "أيديولوجياً" أيضاً إلى الطريقة التي تدرك بها الواقع ، وسوف أستخدم مصطلح أيديولوجياً بهذا المعنى في هذا الكتاب. يستند هذا الفهم للأيديولوجيا على الافتراض القائل بأننا حين ننضم إلى الحياة الثقافية لمجتمعنا - بينما نكتسب اللغة ونتفاعل مع الآخرين- فإننا نمتصل أسلوبه في رؤية الأشياء وننزعم أنه أسلوبنا. إننا نتجنب بطريقة غير محسوسة إلى شبكة مركبة من القيم، والمذاهب، والتوقعات التي كانت موجودة دائماً قبلنا، وبذل تبدو لنا من طبائع الأمور ، والنسوية أيديولوجياً تعتقدها

صاحباتها عن وعي (بالمعنى الأول للكلمة)، وهي أيدلوجيا تعارض الأيدلوجيات الأخرى المعتقدة بشكل واع والتى تحفظ المرتبة الأولى للسلطة والقوة الرجاليتين. لكن الكثير من الدراسات النسوية تعنى بالأيدلوجيا البطيريكية، بمعنى الثاني للكلمة، أى بدراسة طرق إضفاء الصبغة الطبيعية على خصوص النساء، بحيث تبدو من طبائع الأمور. ولابد لنا من إدراك أن النسوية نفسها ليست أيدلوجيا موحدة متماسكة. فبينما يمكن أن توافق جميع النسويات تقريباً على تعريفى ، كانت هناك دائماً مناظرات حامية داخل الحركة النسائية. إن أكثر ما يشكل قوة النسوية هو نهجها ذو الخطوط المتعددة، وتتنوع أبحاثها النظرية والطاقة الخيالية التي يولدتها الجدل المفتوح الناتج عن ذلك.

من أهم المناظرات القائمة بين النسويات جدل يتعلق بدرجة الراديكالية التي يفسرن بها ازدواجية البرنامج الهدف إلى فهم بنية القوة البطيريكية بحيث يمكن تغييرها. كل النسويات غاضبات من أشكال التمييز الاقتصادي ، والتعليمي ، والمهنى، والقانوني التي أشرنا إليها سلفاً، ومن خيبة الأمل والحرمان والمعاناة التي توقعها هذه الأشكال على النساء بنسب غير متساوية. إن جميع النسويات تقريباً يحثثن على التعجيل بتوفير المزيد من خدمات رعاية صحة الأم والمرأة، والمزيد من الحضانات ومرافق رعاية الطفل، وتشريعات تضمن المزيد من الحقوق المدنية في جميع المجالات. لكن الكثير من النسويات يجادلن أيضاً في أن هذه الخدمات يجب ألا تكون غاية المراد بالنسبة للحركة النسائية. ينبغي ألا يقتصر الأمر على المطالبة بمكان أوسع للنساء تحت الشمس في إطار البيئ الاجتماعية الموجودة. إنهن يريدن تفكك الوضع الراهن برمته تماماً، بحيث يغيرن نظام الواقع القائم ؛ حيث إن ، كما تقول النسوية الفرنسية جوليا كريستيفا، "النساء نصف السماء"^(٧). إن تغيير علاقات القوى الحالية بين الجنسين تعنى ثورة اجتماعية؛ سيتبعها بالضرورة إعادة تغيير شكل نظام العالم الحالى .

إن النسويات اللاتي يتبعن هذا المنطق الراديكالي أو الأكثر ثورية يجادلن في أننا يجب ألا نهدف إلى تحقيق المساواة بين النساء والرجال بقدر ما ينبغي لنا أن نهدف

إلى تجاوز وتغيير التعريف الحالى للنوع على أنه اختلاف، لأن ذلك التعريف شديد الجمود. إن بناء الهوية النوعية على شروط متعارضة - أن تكون مذكراً يعني ألا تكون مؤنثاً، والعكس بالعكس - أمر شديد المحدودية، يوحد بصراة ، ويضيق بشكل خطير ومدمر من اتساع نطاق الخبرات الإنسانية المحتملة. إن حالة الجنس *sexuality* عند الإنسان شديدة التركيب وليس لها شكل منتظم، فلا يمكن احتواها ببساطة في فئات ثنائية متعارضة. لا يمكن تثبيت الهوية الفردية ولصقها بأى تعريف أحادى جامد. إن الهوية في حالة تدفق دائم، وهى دائمًا في حالة سيرورة لا تنتهى أبداً. إن النسويات يجادلن في أننا يتبعى ألا نقبل بعد الآن هذا التضييق للطاقات والإمكانات الفردية. وأن تجربتنا المشتركة كجنس بشرى على هذا الكوكب الصغير لا يمكن أن تتحمل تراكم مثل هذه الخسارة للطاقة الإبداعية والانتاجية.

وربما كان الأكثر راديكالية زعم النسويات أن تعريف الهوية النوعية بضدتها وما هو مختلف عنها يمكن في قلب نسق المعانى والقيم الذى نتبعه، ومن ثم، يجعل للواقع دائمًا معنى قائما على الاختلاف والانفصال بدلاً من التماثل والوحدة . وهذا يشجع بدوره اندفاع الجنسين نحو التراتب الهرمى ، والتنافس، والعدوان، والهيمنة بدلاً من التعاطف والتعاون والحنو . في سنة ١٩٣٨ ، قبل بدء الحرب العالمية الثانية بفترة قصيرة ، كتبت فيرجينيا وولف بروح يائسة أن الرجال ظلوا لعدة قرون "مصممين بطفولة على رسم علامات بالطبashir على أرضية كوكب الأرض لوضع حدود يحبسون فيها البشر على نحو جامد ومنفصل ومصنوع [من أجل] المتع المريبة للقوة والهيمنة"^(٨). إن الهدف النهائى الذى تطمح النسويات لبلوغه من تقويض التقسيم الحالى للهوية النوعية وإبدالها هو الوصول إلى طريقة جديدة لمعرفة أنفسنا وعلمنا، إلى نظام أخلاقي جديد للمعاني والقيم.

الأدب

ما الذى يربط دراسة الأدب بهذا الجدل السياسى والأخلاقى ؟ كيف يمكن أن يعزز فهم الأدب فهم طبيعة وسبب عدم مساواة النساء بالرجال فى عالم الواقع ويساعد

على تغييره ؟ ربما يتعين علينا أن نبدأ بتحديد ما تعنيه كلمة "الأدب". ربما تحبين / تحب أن تتوقف / تتوقف لبرهة لتفكيرى / تفكير فيما تعنى لك تلك الكلمة . عادة ما تستخدم كلمة "أدب" للإشارة إلى مجموعة من النصوص تدرك على أن لها سمات جمالية معينة ؛ وكثيراً ما يطلق على هذه المجموعة من الكتابات أيضاً "تراث الأدب". ثانياً، "الأدب" أيضاً مؤسسة تتجسد أولاً في التعليم والنشر . وأخيراً ، "الأدب" ممارسة ثقافية تشمل كتابة أعمال التراث الأدبي ، وقراءتها، وتقديرها، وتقديرها، وتعليمها ، وما إلى ذلك مما يخص التراث الأدبي .

إذا بدأنا بالمعنى الأول للأدب بوصفه مجموعة من الكتابات المحترمة فقد نبدأ بالإجابة عن الأسئلة السابقة من حيث العلاقة بين الأدب والحياة . هناك اعتقاد تقليدي بأن الأشكال الإبداعية من الكتابات يمكن أن تقدم تأملاً خاصاً في التجربة الإنسانية وتشحذ إدراكتنا للواقع الاجتماعي . من ثم، يمكن للنصوص الأدبية أن تقدم فهماً أقوى للطرق التي يعمل بها المجتمع على نحو غير موات للنساء ومعرقل لصالحهن. علاوة على ذلك ، يمكن تشغيل الأثر الانفعالي للكتابة الخيالية لزيادة السخط على التمييز القائم على أساس النوع، ومن ثم المساعدة على إنهائه ، ويمكن استخدام الصور الإيجابية لخبرات وسمات الإناث لرفع تقدير النساء لذواتهن وإعطاء مشروعية لطالبهن السياسية. أما الأدب الطبوغرافي فيمكنه أن يصور نظاماً أخلاقياً جديداً يعكس على السمات "المؤثنة". وكما سنرى، قرأت الناقدات النسويات نصوصاً أدبية – لاسيما التي كتبها نساء – وهن يحملن في أذهانهن كل هذه الاحتمالات.

لكن توجد هنا قضية أكثر تركيباً. فرغم أننا قد نتجه للأدب لنتأمل الحياة الواقعية، وغالباً ما نمدح الكتابات على أساس اقترابها من حقيقة الحياة، فإننا نادرًا ما نشعر بأننا نواجه خطر الخلط بين الاثنين. فنحن نشعر أن "الحياة" تعيش فحسب، وأنها أمر مفروغ منه بطبيعة الحال، ومن ثم فهي دائمًا - بهذا المعنى - سابقة على الأدب. والأدب يبني عن طريق الكلمات تمثيلاً لذلك الواقع الموجود بالفعل. فإذا أمعنا النظر ، بمزيد من الدقة ، فسرعان ما يتضح لنا أن فهمنا للحياة أو التجارب أبعد ما يكون عن "طبيعة الحال" ، ولا هو أمر مفروغ منه. إنه يتحقق منذ البداية عبر صيغ ثقافية - صور وكلمات - تسمع لنا بالتمييز، ومن ثم تضفي وعيًا بالنظام على ما قد

يبدو ، لولها ، مجرد تدفق مستمر لثيرات حسية لا حدود لها. إننا لا نتمكن من معرفة عالمنا إلا لأننا نتمكن من تمثيله لأنفسنا. وربما يكون التمثيل representation هو أكثر الأنشطة الإنسانية أهمية، فهو ينظم وعيينا بأنفسنا وبالواقع الخارجي . فكيف يمكن مثلاً أن تكتسب الطفلة/الطفل أى وعى بذاتها/بذاته مالم تتمكن من تمثيل نفسها/نفسها بالكلمات، إذا لم تتمكن من أن تقول أو تفكّر في "أنا" كمقابل لـ "أنت" ، "أنا بنت، لست ولداً" ، "أنا صغيرة، لست كبيرة" ، "أنا طيبة، لست شريرة" ، وهلم جرا؟

وبينما نكتسب القدرة على تمثيل أنفسنا، وخبرتنا، وعالمنا عن طريق اللغة، نصل حتماً إلى إدراك عالمنا من خلال نسق القيم الموروث في بنية الكلمات التي نستخدمها. حين أسمى أو أعرّف نفسي كـ "بنت" ولست " ولداً" يعني أن أفترض، أو أفرض كل المعاني الثقافية المضمرة التي تحملها تلك الكلمة وأدمجها في ذاتي . ولأن عملية تعلم اللغة تحدث في وقت مبكر جداً من نمونا الاجتماعي ، ولأنها حقاً الأساس الضروري للنمو الاجتماعي ، تبدو لنا القيم موجودة "بطبيعة الحال" في بنية الأشياء التي نسميها. فأن يكون الفرد امرأة يمكن أن يعني "بطبيعة الحال" أن تكون لطيفة ومحبة الرعاية، أو بعبارة أخرى أن تكون "مؤنثة". وأن يكون الفرد رجلاً يشمل بطبيعة الحال نوعاً ما من القوة والنشاط والفعالية - أن يكون "ذكراً". وهكذا، فاللغة هي الوسيلة الرئيسية التي يعاد بها إنتاج القيم الثقافية وتضمن استمراريتها من جيل إلى جيل.

وما أن ندرك أن إدراكنا للواقع يتشكل إلى حدٍ بعيد بنسق التمثيل التي لدينا، وأن اللغة هي النسق المهيمن منها، يتضح لنا أن الفرق بين الأدب كمجموعة من النصوص وبين الحياة أكثر تركيباً مما يبدو عليه، وأن الحدود بين الاثنين قد تكون مسامية، تسمح بالتفاعل والتاثير. إن ما نعتبره "رجوليًّا" قد يستمد كينونته من الطريقة التي تصورُ لنا بها الذكورة في القصص، والصور ووسائل الإعلام بقدر ما يستمدّها من معيار مسبق للذكورة موجود "هناك" في الواقع، تنقله بدورنا في الأدب والفنون المرئية. كما أن التراث الأدبي في عديد من الثقافات يحظى بتقدير يوصفه أرفع أشكال التمثيل؛ وهناك زعم بأننا نجد في الأدب التعبير عن أسمى مُثُل وطموحات الجنس البشري ، وأنبل أمثلة الفكر والفعل الإنساني التي تصلح لأن نقتدي بها ونطبع بلوغها.

هذا هو سبب اهتمام النسويات بالأدب بوصفه خبرة ثقافية مؤثرة متجسدة في مؤسسات قوية. إنهن مهتمات باكتشاف كيف أن الأدب - بوصفه خبرة ثقافية - ليس مجرد أداة تعكس واقع الحياة الفعلية للنساء في نصوص أدبية، فهو مؤثر في إنتاج المعانى والقيم التي ت Kelvin النساء بقيد عدم المساواة. ما كنه إدراك الواقع الذى تقدمه لنا الكتب العظيمة المكتوبة بلغتنا؟ وإلى من ينتهي هذا الإدراك الذى تقدمه تلك الكتب؟ من الذى يقيّم وينتقد النصوص التى تشكل التراث الأدبى؟ لماذا ترد على أذهاننا بشكل أوتوماتيكي أسماء الكتاب الذكور حينما نفكّر في الكتب "العظيمة"؟ ما صور الأنوثة التي ترسمها لنا أعمالهم؟ قيم من ومثل من هي التي تمثل في الروائع الأدبية التي تحظى بالتصنيف في ثقافتنا؟ هل الكاتبات النساء قليلات حقاً؟ هل تأمل في أن نجد في كتابات النساء مؤشرات أو توجيهات لنظام أخلاقي جديد يمكنه أن يغير الإدراك الحالى للواقع القائم على الاختلاف والفصل بين الجنسين الذى يؤدي إلى الكبت؟ أم أن مجرد إثارة هذا السؤال خاصية عن النساء الكاتبات يؤيد نفس هذا التقسيم القائم على أساس النوع الذى تأمل فى تجاوزه؟ هل هناك حقا فرق جوهري بين كتابات الرجال وكتابات النساء؟ لقد نشأ النقد الأدبى النسوى من الحاجة إلى استكشاف أسئلة مثل هذه والإجابة عنها .

تهدف الفصول التالية إلى وصف وتوضيح الموضوعات والمناهج الأساسية التي تكون في مجموعها الدراسات الأدبية النسوية ، وتعطى نوعا من المعنى أيضا لتطورها التاريخي . يُبني الجدل في تلك الفصول حول ثلاثة اهتمامات موضوعية أساسية: مسألة هوية المرأة، وتشكيل التراث الأدبى ، وسياسات التقييم الجمالى . لقد ولدت هذه القضايا الطاقة المحركة للنقد الأدبى النسوى ، وما زالت أهم تحد يواجهها على قدر فهمى . أتمنى أن تشارك القارئات/ يشارك القراء في هذا الجدل. لكنه ليس قضية مركبة لأى فصل بعينه، فكل فصل من فصول الكتاب يتتناول مجالاً منفصلاً من النقد النسوى ، ويمكن قرائته منفصلاً عن بقية الفصول. يقدم القسم الأول من الكتاب التساؤلات النسوية عن الأدب بوصفه تراثاً أدبياً (مجموعة موجودة من النصوص المحترمة)، وعلى الأدب بوصفه مؤسسة وخبرة ممارسة . ويختتم هذا القسم بنظرية

على إمكانية وجود تراث أدبي بديل ، على كتابات النساء . وفي القسم الثاني من الكتاب أستخدم كلمة "أدب" بوصفها إنتاج الأعمال المكتوبة كى أدرس ما الذى تعنىه النسويات عندما يستخدمن كلمة "امرأة". يركز القسم الأول أساساً على الجانب العملى: فهو يهدف إلى تنمية مهارات قراءة حساسة ومميزة وواعية للتنوع. ويقدم القسم الثاني النظرية التى يبني عليها هذا الجانب العملى . بهذا المعنى، من الممكن جداً أن يجد بعض القراء كل ما يحتاجونه في القسم الأول . لكنى أعتقد أن الاطلاع على الأفكار المعروضة في القسم الثانى - وهى أفكار مدهشة ومتحدبة فى حد ذاتها- يساعد على اكتساب أساليب قراءة أكثر تركيباً.

وأخيراً، أود أن أقول شيئاً عن الأساليب العملية التي يمكن أن يستخدم بها هذا الكتاب. النقد النسوى عادة شئ تفعليته/ تفعله بنفسك، وهدفى الأساسي هو تيسير ممارسة القراءة النسوية. إنى أهتم خلال الكتاب كله بتمكين القارئات/القراء ، وتنمية ثقتهن/ ثقتهم في قدرتهن / قدرتهم على قراءة النثر، والشعر، وفقرات النقد. فهو يقصد ، بمعنى ما ، أن يكون دليلاً من نوع "اصنعيها بنفسك/ اصنعها بنفسك" ، يعطى القراء فرصة ومساحة لتشغيل استجاباتهن/ استجاباتهم الخاصة لالفقرات والقضايا التي بالنص. من هنا، وضعت بكل فصل أسئلة عملية عن نهج أو أفكار معينة. وقد تصورت طريقتين لاستخدام تلك الأسئلة : يمكن أن يتوقف القارئات/القراء ببرهة ويفكرن/ يفكرون في استجاباتهن/ استجاباتهم قبل الاستمرار في القراءة ليربين/ليروا ما الذي ساقوه رداً عليها . أو قد يستمررن / يستمرون في القراءة حتى يصلن/ يصلوا إلى المناقشة التي أقدمها . وقد حاولت أن أنظم مطالب الفقرات لأشجع طرقاً متزايدة التركيب للقراءة . لقد وضعت كمية كبيرة من الشفر، حيث إنه يأتي في قالب مكتفٍ مفيد . وفي نهاية كل فصل يوجد ملخص لنقاشه الأساسية؛ ويمكن أن يقرأ هذا الملخص قبل بدء قراءة الفصل كمقدمة أو علامة على الطريق تقود إلى القضايا التي ستكتشف فيها . وفي نهاية كل فصل توجد أيضاً قائمة موجزة بمزيد من القراءات التي تفيid كمقدمة للموضوعات التي يناقشها الفصل . وتوجد في هؤامش كل فصل اقتراحات بمزيد من القراءات للمتابعة. لقد هدفت في جميع فصول الكتاب إلى

أن أقدم للقراء أوسع نطاق ممكن من أهم أعمال النقد النسوى ، والعدد الهائل من الكتابات الإبداعية المتنوعة التى خطّتها أقلام نساء ، والتى قد لا يكون بعضها معروفا . وللأسف لم أتمكن إلا من وضع عينة صغيرة نسبياً من كل المتاح حالياً من هذه الكتابات . وأأمل أن تتشجع القارئات / القراء على اكتشاف المزيد بأنفسهن / بأنفسهم .

هوامش

(١) على من يرغب/ترغب استكشاف كل تعقيدات هذا الجدل الرجوع إلى:

Stephen Heath, "Male Feminism" in Eagleton, ed., *Feminist Literary Criticism*, pp: 193-225.

يشير هيث إلى عدة منظرين وموضوعات ستتطرق في الفصل القادم: لكن الصفحات الأولى من مقاله توضح المشكلة بشكل جلي .

(٢) للاطلاع على مناقشات أوسع لتلك المصطلحات يمكن الرجوع إلى:

Toril Moi, "Feminist, Female, Feminine" in Besley and Moore eds., *The Feminist Reader*, pp. 117 - 31 .

(٣) الأرقام المذكورة في تلك الفقرة والفقرة التي تليها مأخوذة من ملخص الإحصاء السنوي لسنة ١٩٩١ Social Trends (1991) Annual Abstracts of Statistics

Malcolm Smyth and Fiona Browne, General Household Survey 1990: An Inter-departmental Survey Carried out by the Office of Population Census and Surveys between April 1990 and March 1991 HMSO, 1992 p. 219.

Organization for Economic Co-operation and Development, the integration of women into the Economy 1985 p. 176.

(٤) المرجع السابق، ص: ٧٧٦.

Kristeva, Women's Time. In *The Kristeva Reader*. Ed. Moi, p. 202 (٥)

Three Guineas, p. 121 ,Woolf (٦)

القسم الأول

ما الأدب؟

الفصل الأول

مراجعة/إعادة نظر: كيف تقرأ المرأة

”لو تمكّن الرجال من أن يروننا كما نحن بالفعل، ستقل دهشتهم؛ لكن غالباً ما تكون لدى أمهر الرجال وأحدّهم ذهناً أوهام عن النساء. ولأنهم لا يقرأونهن في ضوء حقيقى فإنهم يسيئون فهمهن، سواء خيرهن أو شرhen. إن المرأة الصالحة لديهم شيء غامض، نصف ملاك؛ والمرأة الشريرة دائماً ما تكون شيئاً“

شارلوت برونتى ، تشيرلى

جرت العادة على إرجاع نشأة المراحل النسوية الحالية إلى ستينيات القرن العشرين، حيث نشأت في خضم الهياج السياسي المطالب بالحقوق المدنية في الولايات المتحدة، وفي فرنسا حيث تصاعد الحماس الثورى وسط الطلبة، والمثقفين، والعمال حتى وصل إلى الإضرابات، والاعتصامات، وإصدار البيانات في مايو ١٩٨٦، وإسقاط حكومة دي جول^(١) . وقد شعرت الكثيرات من النساء اللاتي نشطن في مختلف الحركات السياسية في ذلك الوقت بخيبة أمل لأنهن اكتشفن أن رفاقهن الذكور الذين يتقدّمون بكلام منمق عن الحرية والمساواة قد استمرروا في بناء صورتهم عن المرأة وفقاً للمزاعم النمطية المعادية للنساء. إن الرجال هم الذين كتبوا البيانات؛ وغالباً ما أدركوا النساء على أنهن اللاتي يصنعن الشاي . تحدث الرجال الثوريون عن تنظيم الاعتصامات، ويبدون أي إحساس بالتناقض تحدثوا عن ”استبعاد النساء“^(٢) . وقد نمت النسوية بعد ستينيات القرن العشرين حين أدركت النساء ضرورة أن يمثلن أنفسهن بأنفسهن، تمثيلاً حرفيًا في الممارسة السياسية، وأيضاً بتحدى الصور اللفظية والبصرية السلبية التي

ترسم لهن. بالطبع لم تكن ستينيات القرن العشرين بداية تاريخ النضال النسوى . إن الفقرة التى اقتبسناها فى بداية هذا الفصل من رواية "شيرلى" Shirley لشارلوت برونتى Charlotte Brontë تذكرنا بأن كثيراً من النساء كن على وعي شديد بعدم تساوى أوضاعهن مع الرجال ، ربما منذ بداية تنظيم الثقافة ، وأن سبب استمرار هذا الوضع يرجع إلى أن الذكور يسيئون تمثيل النساء . حقاً ، لقد كان اكتشاف التراث الضائع أو غير المعترف به لللاحتجاج والعمل والإبداع لدى النساء من أكثر ميادين الدراسات النسوية خصباً . وبذا يعاد بناء تاريخ المرأة her-story كما يكتب تاريخ الرجل history^(٢). تشير الفقرة المقتبسة من شيرلى إلى حقيقتين مهمتين. الأولى هي إساءة تمثيل الرجال للنساء - إنهم لا يروننا كما نحن في الواقع - وهو أمر استمر عبر القرون ، كما أنه من أهم وسائل الحفاظ على تدنى وضع النساء وتبرير ذلك التدنى . إذا كان الرجال "يقرأن" النساء على أنهن أدنى منهم ، بل ومختلفات فطرياً عنهم، سيكون من المعقول أن يعاملوهن على نحو مختلف. لكن في الفقرة المقتبسة أيضاً إشارة ضمنية إلى أن هذا الرأى في النساء ليس نتيجة مؤامرة خبيثة أو تزيف عمدى من جانب الرجال ، فحتى هؤلاء المعترف بأنهم من "عظاماء" الكتاب يسيئون فهم النساء . لماذا يصر الرجال على إساءة قراءة النساء هكذا ؟ إن أول محاولة دعوية للإجابة عن هذا السؤال هي محاولة سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir في كتابها " الجنس الثاني " (١٩٤٩) . تفكير دي بوفوار في دراستها النسوية الكلاسيكية في عدم المساواة بين الجنسين - الذى يكاد يكون أمراً عاماً في العالم ، عبر الثقافات وخلال التاريخ - كى تجد تفسيراً للسبب الذى يجعل من النساء دائمًا " الجنس الثاني ". والععنوان يتضمن إجابتها. إن عبارات "رجل" و"أمراة" و"ذكر" و"مؤنث" لا تستخدم استخداماً متناهراً: فمصطلح "مرء"^(*) إيجابي دائمًا، يمثل المعيار، ويشير إلى الإنسانية عموماً. و"أمراة" مصطلح ثانوى ، يشير إلى ما هو "آخر" بالنسبة للمعيار،

(*) اللغة العربية لا تعنى نفس المفزي الذى تشير إليه هذه العبارة. فمصطلح man باللغة الإنجليزية يعني إنسان، ورجل. لكن كلمة رجل باللغة العربية تعنى نكر الإنسان فقط، وإن كان هذا لا يعني أن اللغة العربية تخلو من التحيز للرجال، لكن على نحو آخر خاص بها. لذلك ترجمت كلمة man هنا "مرء" لأنها أقرب ما يمكن للمعنى الإنجليزى فى هذا المقام أكثر من كلمة "رجل". (المترجمة)

وبهذا لا يكون للكلمة "امرأة" معنى إيجابي في حد ذاتها، لكنها تُعرف في علاقتها بـ "الرجل"، بأنها ما ليس رجلاً. لذلك لا يمكن أن توجد صيغة مؤنث للفعل "يجرد من الذكرة"(*).

تشير دى بوفوار إلى أن مفهوم "وضع الآخر" ضروري لتنظيم الفكر الإنساني. لا يمكننا أن نكتسب وعيًا بالذات - بـ "أنا" - إلا في مقابل ما "ليس أنا" - ما هو آخر. والجماعات العرقية والاجتماعية تتكتسب الإحساس بهويتها الجمعية بتعريف أنفسها تجاه "آخرين". تدرك اختلاف ذاتها عنهم. بنفس الطريقة، تقوم "المرأة" بوظيفة الآخر الذي يسمح للرجال ببناء هوية ذاتية إيجابية بصفتهم ذكور. ولأن ما هو آخر لا يملك هوية في حد ذاته، فغالباً ما يعمل كفضاء فارغ يعزى إليه أي معنى تختاره الجماعة المهيمنة. وهكذا تكون النساء ضعيفات وليسن قويات، وانفعاليات وليسن عقلانيات، ومذعنات وليسن حاسمات . وبهذا يمكن تعريف المذكر بأنه ما له كل تلك الصفات الإيجابية . بعبارة أخرى، حين يرى الرجال النساء كآخر بالنسبة لأنفسهم، على أنهن ما ليس رجالاً ، فإنهم يمكن أن يقرأوا في الأنوثة أي صفات لازمة لهم لبناء إحساسهم بما هو ذكر. وبهذا تتحول "المرأة" التي يسبغون عليها ثواباً أسطوريًا إلى موقع تخيلي للأحلام الذكور، وصناعة مُثلهم، ومخاوفهم : فعبر كل الثقافات توجد "الأنوثة" لتمثل الطبيعة ، والجمال ، والنقاء ، والطيبة ، لكنها تمثل أيضًا الشر ، والفتنة ، والفساد ، والموت . ولأن الرجال يرون النساء دائمًا كآخر، تجادل دى بوفوار في أن الرجل يمثل "المرأة" على أن "لها صورة مزدوجة ومخادعة... ففيها تتجسد كل الفضائل الأخلاقية وعكسها، من الطيب إلى الخبيث،... إنه يعكس عليها ما يرغبه وما يخافه ، ما يحبه وما يكرهه"(٤). ينبع من هذا الطابع الأسطوري الذي يسبغه الرجال دائمًا على النساء عدة عواقب مؤسفة . إنه يقف حجر عثرة في طريق الرجال يمنعهم من أن يروننا كما نحن في الواقع الفعلي ، ويخلق المخاوف والتوقعات التي تعرقل التفاهم بين النساء والرجال . والأخطر ، ولأن المهيمنة الثقافية للرجال هي المعيار ، تؤخذ آراء الرجال على

(*) الفعل المذكر في النص باللغة الإنجليزية هو emasculate ويعني "يخصى" أو "يحول رجلاً إلى مختن" أو يجرده من الذكرة" (المترجمة)

أنها الرأى العام للبشر فى الأمور، وهذا يؤيد رؤية وأوهام الذكور للأنوثة ، ويضفى عليها طابع الصحة باعتبارها "الحقيقة الإنسانية" و"الواقع". وهكذا، تقرأ النساء أيضا النساء كما يقرأهن الرجال، ويقبلن رؤية الرجال للمؤمن ويتبنينها كأنها رؤيتها أنفسهن. تكتب سيمون دى بوفوار : إن النساء ما زلن يحلمن من خلال أحلام الرجال^(٥). لكل هذه الأسباب توجد ضرورة ملحة للبدء فى إعادة قراءة قراءات الرجال للنساء (وليس مجرد تلك القراءات الموجودة فى "الأدب") حتى نتعلم كيف نبدأ القراءة كنساء.

نشر فى نهايات ستينيات القرن العشرين كتابان أعادا جذب انتباه النساء كنقدات وكتابات إلى مشروع إعادة قراءة النصوص التى كتبها رجال، هما كتاب ماري إيلمان *Mary Ellmann* " التفكير فى النساء " Thinking About Women (١٩٦٨)، وكتاب كيت ميلليت *Kate Millett* " السياسات الجنسية " Sexual Politics (١٩٦٩). كتاب إيلمان مشوق وظريف؛ وهى تناقش فيه نطاقاً واسعاً من الكتابات الأدبية والتقدية لتوضيح كيف يفعل التحصص الجنسي المنتشر فى البيت "الأدبي" المحترم فعله. ترينا إيلمان كيف أن "تفكير" كبار الكتاب والنقاد الذكور "في النساء" يتميز بالមزاعم النمطية التى تسيء تمثيل النساء وكتاباتهن وتصفها بأنها بلا شكل، وانفعالية وينقصها التحكم والطابع الثقافى . باختصار ، تصور النساء وأعمالهن فى "الأدب" كل كشىء منافٍ لما هو عليه الرجال، وخاصة الكتاب منهم.

وقد سبب كتاب "السياسات الجنسية" Sexual Politics لكيت ميلليت ضجة أكبر، وسرعان ما صار أكثر الكتب مبيعا. إن لهجته أكثر مشاكسة ، والقطع الأدبية التى يناقشها أكثر حساسية. وقد صدم القراء بهجومه الشديد على بعض الكتاب الذكور الأقوية الذين يحظون بتقدير رفيع: د. هـ. لورانس D. H. Lawrence، وهنرى ميللر Henry Miller، ونورمان مايلر Norman Mailer مثلا، وعلى تركيزهم أساساً على التمثيل الوسواسى للعلاقات الجنسية فى أعمالهم. تقول رسالة ميلليت : إن القوة الابوية تستمر وتقتل فعلها عن طريق تحكم الرجال فى العلاقة الجنسية. وهذا الاحتياج للمحافظة على الهيمنة الجنسية يفسر تكرار تصوير النساء فى النصوص

الأدبية بأسلوب فيه كراهية لهن في جميع الأحوال ، كعاهرات أو عذراوات ، باردات أو مفرطات الشبق ، عفيقات أو فاسقات . تقترح ميلليت أن لهذه الصور وظيفة ، فهي تبرر الهيمنة الجنسية للذكور، والإكراه والعنف اللذين يستخدمونهما لحفظ على تلك الهيمنة .

وقد وجَّه إلى ميلليت النقد لأنها قدمت قراءات اختزالية ومفرطة في السلبية لبعض الكتاب الذين شجّبتهما . ربما يكون بعض التبسيط مفهوماً كجزء من النكهة اللاذعة العنيفة لجهودها الرائدة . بالتأكيد وجد الكثير من النساء (و ما زلن يجدن) الكتاب مقوياً لهن، واستلهمت الناقدات كتاب ميلليت، فبدأن في إعادة قراءة النصوص التي كتبها ذكور، ليكشفن مدى إساعتها تمثيلهن للنساء في التراث الأدبي باكمله . أنت هذه المرحلة الأولى من النقد النسووي إلى انتشار إعادة قراءة كتابات الرجال . لكن ثارت الشكوك حول جدوى هذا العمل . وهناك اقتراح بأن المزيد من توثيق كراهية النساء في الأدب لن يفعل إلا إضافة مزيد من الأمثلة للتراكمات الكثيبة لتصوير الرجال للنساء بشكل سلبي^(١) . يمكن أن يكن أثر ذلك هو دوام إدراك النساء كضحايا لا كخالقات لصورتهن وتاريخهن، وإدراك قبضة الرجال على التمثيل كشيء تام وكلى القوة .

لكن تحليل دى بوفوار المبكر لـ "المرأة" بوصفها (حالة الأخرى)، المساحة التي يعكس عليها الرجال مخاوفهم وقلقهم لا يؤكد قوة الرجال، بل يوحى بأن تمثيل الرجال للنساء يوضح كالشمس نقاط عدم الاتساق والتناقضات الموجودة في بنية أي خيال أيديولوجي . إن كشف هذا الأمر يعني البدء في نقض المزاعم عن الحقيقة "الإنسانية" التي أضفت على أوهام الرجال عن النساء مسحة من الصحة باعتبارها حكمة عامة . نادرًا ما تتم الكتابة تحت التحكم الواعي للكاتب، وعادة ما تحتوى نصاً تحتياً لما لا يمكنه أن يقوله أو لا يجرؤ على قوله، وذلك أمر قد لا يعيه الكاتب . وهكذا قد تقدم صور النساء في النصوص التي يؤلفها الرجال دليلاً على وجود مناطق ضعف ومساحات من عدم الأمان في تحكم الرجال في التمثيل . تهدف الأسئلة والمناقشات النصيّة الواردة في هذا الفصل إلى تشجيع هذا النوع من القراءة النقدية لتطوير مهارة القراءة كامرأة (ومصطلح "القراءة النقدية" يستخدم حالياً لأنَّه يكشف عن

الأعراض ذات الدلالة^(٧)). ويسود هذا الفصل افتراض بأن الرجال سيستفيدون بنفس قدر استفادة النساء من الفهم الذي يتاحه فعل القراءة كامرأة .

إعادة قراءة الصور التي يرسمها الرجال للنساء

لقد ألهمت دى بوفوار الأجيال التالية لها من النساء القارئات حين افترضت ضمنا أنها كامرأة لها الحق في أن تتشكك نقديا في أعمال كتاب ذكور من نوى الهيبة. يمكن أن تكون "كلاسيكيات" التراث الأدبي مرعبة. إن مدى إنجاز كتابها، وتملكهم لнациبية الشكل، والمتعة الجمالية والثقافية التي يقدمونها تبدو كما لو كانت تطالينا باحترامها بلا تحفظات. لكن من يقرأ كتاب إدموند سبنسر Edmund Spenser "ملكة الحوريات" Faerie Queene مثلاً يجد في النص إما نساء فاضلات شديدات الضعف إلى درجة أنه سرعان ما ينساهمن، أو نساء مسوخاً يقدمن كأمثلة حية تمثل الشر والدمار^(٨). لا توجد صعوبة في إدراك أين تتحرك المخيلة الشعرية لسبنسر باقصى طاقتها. فالمخاطر والغدر اللذين يواجههما الأبطال الذكور في تلك القصة الرومانسية يتخذان دائماً شكل أنثى. وفي الكتاب الثاني مثلاً، يمثل سير جويون Guyon ضبط النفس، ويقوم برحلة إلى كوخ السعادة ليتعقب أكرازيا الشريرة، التي يدل اسمها على الترهل والعنة. وخلال رحلته يواجه إغراء بمواجهة مخاطر متنوعة ويتهدده الهلاك على أيدي السيرينات، وحوريات البحر، والفاتنات، ولا يصل سالماً إلى كوخ السعادة إلا بفضل شجاعته الرجولية. في المقطع التالي الذي يصف أكرازيا Acrasia، هل يمكن أن نتعرف على السمات النمطية في تمثيل سبنسر للمرأة كفاوية؟ ما الذي توحى به اللغة والخيال عن اتجاهات الذكور؟

{٧٢}

هناك، حين بدت تلك الموسيقى مسموعة،

كانت الجنية الساحرة تسلى نفسها،

بعاشق جديد، جلبته من بعيد،

بالسحر والشعودة:

و ها هو في قبضتها الآن، مطروحا نائما
في ظل سرى، بعد وقت طويل من المسرات المبهجة:
 بينما تحف بهما وتغنى لهما
 جوقة من السيدات الشقراوات والغلمان الفاسقين،
 الذين يمزجون أغنيتهم بلعب داعر خفيف.

{٧٣}

وكانت طوال كل هذه المدة، تتحنى فوقه،
 وثبتت عينيها الزائفتين بشدة في ناظريه،
 كما لو كانت ملدوجة تبحث عن دواء،
 أو كأنها تلتهم مرعى اللذة بنهم:
 وكانت تكثر من الانحناء عليه وتقبيله بخفة،
 خشية أن توقطه، وشفاته متداشان
 وقد امتصت حيويته من خلال عينيه الرطبتين،
 وهي ذائبة تماما في الشبق واللذة الداعرة،
 التي جعلتها تنهد برقة، كما لو كانت ترثي حاله.

{٧٧}

وقد اضجّعت على فراش من الورود،
 مغشيا عليها من فرط الاهتمام، أو ممارسة الخطيئة السارة.

و كانت مكسوة، أو بالأحرى غير مكسوة،
كلها بغلالة رقيقة من الحرير والفضة.
لم تُخف بياض بشرتها المرمرة،
بل أظهرت مزيداً من البياض، إذا كان فوق بياضها مزيداً:
لا يمكن للعنكب أن ينسج شبكة أرق من تلك،
ولا الشبكات الرقيقة التي نراها غالباً،
متسوجة من بخار الندى، يمكن أن تطفو في الهواء بمثل هذه الخفة

{ ٧٨ }

كان نهداها الثلجي عارياً ومستعداً لأن تعبث به
العيون الجوعى، التي لا يمكنها بعد ذلك أن تشبع،
لكن ما زالت من خلال تعها بعد كدحها الحلو الذي مارسته مؤخراً،
تنز قطرات عرق أصفى من الرحيق،
تساقط كلالى الشرق النقية،
بينما تبتسم عيناها الجميلتان في جذل،
وقد ترطبت ابتسامتهما المصنوعة المثيرة
لأن القلوب الهشة لم تنطفئ لواعجها بعد، كضوء النجوم
الذى يتلالاً على الأمواج الساكنة، فتبعد أكثر تألاقاً.

{ ٨٣ }

لكن كل هذه الأكواخ المبهجة والقصور الشجاعية،

دمرها جويون بقوة وبلا رحمة؛
 ولم تنقذها صنعتها المليحة،
 من أن تكسرها عاصفة غضبه كال المشار،
 فقد حولَ نعيمها إلى دمار:
 وجعل حقولها النامية تتلاشى، وشوّه حدائقها
 وأفسد مروجها، وطمس منازلها الصيفية،
 وأحرق مصارفها ومحا مبانيها
 وصنع الآن أبغض مكان مما كان قبل الأجمل ^(١).

توحى المقطوعتان ٧٢ و ٧٣ بالطاقة الجنسية المؤثرة التي تطارد مخاوف الرجال، وتقوض إحساسهم بالذكورة والتحكم. إن أكرازيا "تسلى" نفسها الآن بعاشق جديد (بافتراض أنها قد نبذت العشاق القدامى بعد أن استهلكتهم)، ورغم أنه منها تماماً من ممارسة الحب، فهي تتحنى فوقه، ونهمها لا يشعّ، تلتّهم مرتعى اللذة بنهم. وهي علّوة على هذا ، تستغل فقدم المؤقت للقوة الرجالية لتجربة من ذكورته، بأن تمتّص روحه، "الذائبة تماماً في الشبق" من خلال "عينيه الرطبتيين". إن الإفراط والعنف الذين يشير إليهما شكل أكرازيا الأنثوى تبدو نتيجتها إسقاطاً لقلق الذكر على حالتهم الجنسية. ويتم أيضاً التعبير عن الخوف من أن يؤدي الاتجذاب الجنسي نحو النساء إلى تجريد الذكر من قوتهم الجنسية عن طريق الرابط بين قوة إغواء أكرازيا والسحر والشعوذة: فالرجال يصوّرون كضحايا للطرق غير العادلة التي تتبعها النساء لزع أسلحتهم. يعكس هذا التصوير ويخفى علاقات القوى والتضاحية الفعلية بين النساء والرجال. كما أن البهجة الحسية التي ينقلها لنا الوصف المتمهل للجمال الجسدي لأكرازيا في المقطوعتين ٧٧ و ٧٨ تناقض بالتأكيد الاحتياج لأى سحر! لكن الخيال في الوصف يتّنقل باضطراب بين الخوف والرغبة، والطبيعة والفن. يبدو أن لغة سبنسر تُشبّه جمال أكرازيا الذى لا تشوبه شائبة بالنقاء الطبيعي المثالى : فنهدهما "تلع".

وعرقها "أصفى من الرحيق" وعيناها "لهمابتسامة حلوة".، وهما كضوء النجوم ... الذي يتلالاً على الأمواج الساكنة. لكن الأمواج يمكن أن تفرق الإنسان، والجمال الطبيعي الساحر يتحول إلى مزيد من الإغراء بفضل الثوب الشفاف المصنوع من الحرير والفضة، الذي هو أيضا شبكة صنعت بحيلة ماكرة. إن الفن الذي يتنكر في هيئة البراءة، أو الطبيعة التي يتم إفسادها بصنعة ماكرة يشكلان تهديداً كبيراً لرغبة الذكر الغافلة أكثر مما تفعل الموس الملطخة بالأصباب.

كيف ينبعى لنا أن نقرأ المقطوعة؟^{٨٢} هل تؤكّد حق الذكر في تقويض ومعاقبة أى تعبير عن القوة الجنسية للأثنى؟ أم هل تنقل لنا إحساساً بالتناقض وعدم الارتياب؟ إنى أقول إنها تفعل الشيئين معاً. فالسلطة المعنوية للذكر يعاد تأكيدها صراحة، أكريزياً تُجرَد من القوة، فذاتها قد وقعت في شبكة ماكرة. لكن لو انتبهنا بعناية إلى اللغة، يتضح التناقض. فالاتفعال الذي تعبّر عنه فيه هو نفسه إفراط وإسراف. إن عاصفة .. غضب" جويون تحدث في شكل قوة تراكمية من الأفعال التدميرية: " يجعلها تتلاشى؟ "يشوه؟ "يفسد؟ "يطمس؟ "يحرق؟ "يمحو؟ إن مثل هذا النشاط المஸور يوحى بالخوف والكراهية وليس بسلطة معنوية آمنة. كل هذا العنف قد وجّه ضد "الصنعة المليحة" التي أبدعـت كوخ البهجة، كما لو كانت القصيدة تـنـقلـ ضـمنـاـ عـلـىـ فـنـهـاـ المـلـيـحـ كـىـ تـبـنـىـ فـنـتـةـ أـكـريـزـياـ السـاحـرـةـ التـىـ تـخـلـلـ القـارـئـ - وـنـشـعـرـ أـنـهـاـ تـضـلـلـ الشـاعـرـ. فـىـ هـذـاـ التـغـيـرـ المـفـاجـىـ لـلـإـحـسـاسـ تـحـوـلـ مـاـ كـانـ الـأـجـمـلـ مـنـ قـبـلـ إـلـىـ أـبـشـعـ مـكـانـ الـآنـ. إـنـ الـمـرـأـ بـوـصـفـهـاـ آخـرـ هـىـ مـوـقـعـ كـلـ مـرـغـوبـ وـمـرـهـوبـ، كـلـ مـاـ هـوـ غـامـضـ، وـسـحـرـىـ، وـمـنـفـلـتـ، وـكـلـ مـاـ يـجـبـ التـحـكـمـ فـيـهـ وـالـسـيـطـرـةـ عـلـيـهـ. إـنـهـاـ المـدـخلـ إـلـىـ أـجـمـلـ الـمـبـاهـجـ، وـإـلـىـ أـبـشـعـ الـخـطـايـاـ وـالـقـبـرـ.

وحيث إن قوة الجنس لدى النساء هي المقاييس المباشر لإضعاف الرجل عن طريق الرغبة، فإنها تستدعي تحكماً حذراً . ومن المصادر المحتملة أيضاً للقوة الأنثوية دور النساء المباشر والسائل في الخلق. وحيث إن النساء يلدن الرجال والعكس غير صحيح، فربما كان من المتوقع أن يحتل الرجال موقعـا سلطـويـاً أـدـنـىـ. عـلـوةـ عـلـىـ أـبـوـةـ أـمـرـ لاـ يـمـكـنـ ضـمـانـهـ. وـمـاـ لـمـ يـنـظـمـ النـشـاطـ الجـنـسـيـ بـصـرـامـةـ، لـاـ يـمـكـنـ أـنـ

يستريح بالرجال ولا أن يضمنوا أن ذريتهم أنت من صلبهم كما تطمئن النساء لنسب ذريتهن إلى أنفسهن؛ فعلاقة الرجل بنتائج الإنجاب محل شك دائمًا. من هنا صار الإبداع والوصول إلى المعرفة مجالات قلق للرجال. وقد أشارت الكثيرات من النسويات إلى الوسيلة التي تعكس بها قراءة قصة الخليقة نظام الأشياء، فالرجل الذي يفسر على أنه مذكر يخلق الرجل أولاً ، وبعد ذلك، وتقريرها بمحى فكرة تالية، يخلق المرأة من ضلع آدم^(١٠). وتستخدم هذه القصة للتبرير لضرورة إخضاع النساء للرجال واعتراضهن عليهم، حتى في وجودها نفسه. والأدهى أن آلام الوضع صنفت على أنها عقاب لحواء على ذنبها واستسلامها. ويبقى الخلق بصفته تولداً تلقائياً أمراً إلهياً وذكرياً .

تعيد قصيدة ميلتون Paradise Lost الملحمية "الفردوس المفقود" حكي الأساطير، مضيفة سلطة من نوع فنى مهيب على التراث الدينى^(١١) . والآيات التالية تقدم آدم وحواء فى القصيدة. كيف يؤكد ميلتون على انتكالية حواء وخضوعها؟ وهل فى هذا الوصف غموض أو تناقص؟

الاثنان غير متساوين، كما أن جنسهما ليس متساويا؛
هو خُلُق للتأمل الروحى والشجاعة،
و هي للرقة والحسن الخلو الجذاب،
هو للرب فقط، وهي للرب فيه.

إن جبئته العريضة الجميلة وعينه المتسامية قد أعلنتا
حكماً مطلقاً؛ وخصلات ياقوتية

تتدلى ملتوية في دواير من ناصيته المفروقة برجولة
على هيئة عناقيد، لكنها لا تتجاوز كتفيه العريضتين:
بينما تتدلى غدائيرها الذهبية الحالبة من الزينة كنقاب،
حتى وسطها النحيف،

شعثاء، لكنها متوجة في حلقات صغيرة بهيجة،
كما تلت الأعناب حول محاليلها، وهو أمر يعني ضمنا
الخضوع، لكنه يطلبها بانحناء لطيفة،
وهي تسلمه إياها، وهو يتقبلها بقبول حسن،
تسلمه بخضوع حسبي، وكبرباء محتشم،
وتأخر حلو متنعم دال على الحب^(١٢).

عبارة دى بوفوار، أدم ممثل بوضوح هنا على أنه الهوية الإيجابية؛ لقد خلق
للفكر والعمل ("التأمل الروحي" و"الشجاعة"). وحواء على العكس، ممثلة تماما كمفهول
به سلبي مسخر ليلا ثم احتياجات الذكر الذي يملكه؛ فكلها "رقّة" و"حسن جذاب".
والتأكيد على "جيّهة أدم العريضة" و"عينه المتسامية" يشير إلى قدرات روحية وذهنية.
أما وصف حواء فهو جسدي تماما؛ لا يوحى بتأي روحانية ولا ذكاء - وحتى تجد حواء
هذه الصفات الشبيهة بالصفات الإلهية، عليها أن تنظر إلى الرب فيه. إن علو شأن
الذكر، المتصل فطريا في اختلاف منشأ أدم وحواء يجعل من الضروري أن "تسلم"
حواء (استخدمت تلك الكلمة مرتين في شطرين متتاليين) خصوصاً لأدم . ويشار إلى
خصوصية حواء كأم للجنس البشري بربط "حلقات شعرها الصغيرة المبهجة" بالعنب،
صورة للخصوصية المثمرة. لكن العنب يحتاج طبعا إلى دعامات صلبة وحبال متينة
ليتعلق بها، ولابد من ضبط نموه المفرط باستمرار وصرامة.

هنا نلاحظ إحساساً بالتناقض . حتى في الجنة ، وهي خارجة لتوها من يد الرب،
يتتحالف الجنس البريء لدى حواء مع الغواية والإفراط . يوحى الشاعر "الأشعش"
"المبهج" و"التاخر المتنعم الدال على الحب" بخبرة الجنس في العالم بعد الخروج من جنة
عدن. إن تلك السطور توحى فعلا بأن جمال حواء المفروى سيجرد أدم من رجلته على
نحو قاتل، وبهذا تتعكس أنوارهما "الأصلية اللائقة" التي أمرت بها السماء، فـ "يسلم"
هو نفسه لإغرائهما. كما أن صورة شعر حواء المضفور كمحاليل العنب الملتفة يربط

ربطاً خفيقاً بينها وبين التلميح إلى التفاف الحياة في حلقات. وبينما تكون خطيئة آدم هي ضعفه تجاه المرأة، تكون خطيئة حواء، مثل خطيئة إبليس، هي الكبراء واغتصاب المعرفة الشبيهة بالمعرفة الإلهية.

ويستمر الفردوس المفقود *Paradise Lost* في الإصرار صراحة على تأكيد ضعف حواء الأنثى وقلة ما تمتلكه من القدرات شبه الإلهية، مما يبرر الحاجة إلى إخضاعها للحكم الأفضل الذي يمتلكه آدم. لقد أرسل رب جبريل ليفسر كل بلايا البشر "التي تبدأ من التراخي المخت للرجل" (XI. 634). لكن لو قرأتنا قصيدة ميلتون والأسطورة التوراتية بعناية لوجدنا أنهما لا تلمحان لضعف المرأة الذي يخشاه الرجال ويتنفساً أن يتحكموا فيه. إن إدراك الخصوصية الجنسية للأنسى هو الذي يربط المرأة بحالة الآخر الغارق في ظلمات الغموض والذى يمتلك قوة الخلق، ربما كسرٌ ومصدر المعرفة يحتفظ به لنفسه.

إن رغبة الرجال في النساء أمر مخيف، لأن الرجال "الذانين في الشبق" تنتقم لهن صرامة التحكم. لكن النساء اللاتي لا يملكن أجساداً جذابة للرجال يعتبرن أيضاً مثيرات لقلق الرجال وكراهيتهم. ربما يوحى وجودهن المنفر بأن النساء ربما لم تصمم النساء لمجرد تلبية احتياجات الرجال . والنساء السمجات اللاتي يرفضن الخضوع هن أيضاً أكثر نوع مخيف من النساء. لقد تم التشهير بهن دائمًا في الأدب بوصفهن مسوخات سليطات ومشاكسات ، ولكن في زمن ماض عرضة للتعذيب والحرق بوصفهن ساحرات⁽¹²⁾. يقوم التصوير الكاريكاتيري للنساء اللاتي يعرف عنهن رفضهن للخضوع على رغم مفاده أنهن جائعات جنسياً، وأن روحهن المستقلة تخفي خلفها الاحتياج إلى رجل. وفي حالة النساء المشكوك في أنهن ساحرات تُترجم هذا الاعتقاد إلى اتهام بأنهن كن يضاجعن الشيطان.

روايات تشارلز ديكنز *Charles Dickens* تتبع تقاليد روايات القرن الثامن عشر المشهورة بكراهية النساء، وفيها عدة صور كاريكاتورية للنساء "نوات الطبع المسلط". نجد في رواية "الأمال الكبرى" *Great Expectations* مثالين من أكثر الأمثلة غموضاً وبعثاً على الدهشة: السيدة جو *Mrs Joe* والأنسة هافيشام *Miss Havisham*.

المسخ المتزوجة والمسخ العزياء، يخضع تقديم السيدة جو لنمط المرأة المشاكسة، ويقدم تمثيل ديكنزن لهذا النمط بصراحة مولدة صورة طبق الأصل للاتجاه العام لتفكير الذكور في المرأة التي يدركونها كمترئسة أو مسيطرة. وهي كاسمها - الذي لا ينتمي لأسماء النساء - ذات ملامح حادة ، خشنة اليدين وبارزة العظام ، تقطى صدرها دانماً بمبرilla من نسيج خشن، مقطوبة بدبابيس كثيرة لتناسب مقاسها . وهي تجلد زوجها جو *JL* وشقيقها الصغير اليتيم بيب *Pip* ببساطتها وبiederها، وتتفزهم بـ "طرف عصاها" ، وهي تعيش دانماً في حالة مستمرة من "المهياج والثورة". ويقال إن النساء اللاتي على شاكلة السيدة جو يبحثن عن المتابعين، وهي قد حصلت عليهما عن جداره. فقد أتى أورلوك *Orlick* - وهو رجل فظ يعمل مع زوجها- من خلفها وضربها على رأسها بسلسلة حديدية، "فأنسق لها" مثل "الثور" ، على حد قوله^(١٤) . إن معنى الاغتصاب المتضمن في اللغة يلفت النظر بشدة. بعد ذلك، أصبحت السيدة جو بالضم حرفياً، ولم يعد بمقدورها إلا أن تبدى إيماءات لطلب المصالحة لجو، وخاصة لأورلوك، الرجل الذي يمكن أخيراً من السيطرة عليها.

والأنسة هافيشام واحدة من أهم الشخصيات المحملة بكثير من الرموز لدى ديكنزن، إلى حد أن مصطلح "نمط" ليس كافياً لوصف القوة الخيالية لتمثيلها. إنها تقدم كامرأة نبذها رجالها يوم عرسها؛ فتوقفت حياتها عند تلك اللحظة كرد فعل لما حدث، وتظل تنوى حتى تصير كالهيكل العظمي وهي ما زالت ترتدي ثوب زفافها. "تشبه جثة" ترتدي ثوباً أصفر ونقاباً يشبه الكفن، وهي ثياب تشبه "ثياب المقابر" على "هيكل متداع" ، وتبدو تلك الشخصية كما لو كانت قد خرجت من كابوس أو من اللاروعي ، صورة مؤنثة للموت، تلمع إلى التحلل الداخلي للقبر/الرحم^(١٥) . وتلاحظ دي بوفوار كيف تصير العذرية أمراً بغيضاً ومريكاً للرجال عندما ترتبط بلحم امرأة مسنة وليس شابة، وتنقبس نكتة يتداولها الذكور عن أن المرأة غير المتزوجة "لابد أنها محشوة من الداخل بخيوط العنكيوت"^(١٦) . ويوجد في منتصف غرفة الأنسة هافيشام أطلال كعكة زفافها، "فطر أسود" معلق بخيوط عنكيوت، وتخترقها "عناكب مبرقشة السيفان مبقة الأجسام"^(١٧) . يشير خيال ديكنزن الذي يصور الموت تصويراً رهيباً إحساساً

لا يقاوم بالكراءة والرعب لأن العذرية التي قدّمت بفعل الزمن تمثل تفسخ الانحباس وتعفنـه. والأنسة هافيشام قد عقدت النية على الانتقام لنفسها من كل الرجال، وقد عوقبت على هذا عقاباً شديداً. فقد أمسكت النيران بملابسها الرثة واحتقرت كالساحرة. ولا تنجو من لهب المكر إلا لفترة تكفي كى تطلب العفو من الرجل الذى أساءـت إليه، وهو بيب .

إن هذا الملخص ليس منصفاً فى تقديم قوة وتركيب كتابات ديكنز. ويتوافق مع هذا وجود إدراك أكثر تعاطفاً مع كراهية الشخصيات الأنثوية الالاتي يرفضن أبوار النساء. فتمثيله لهن يتمفصل مع إحساس بالطاقات المهدمة والغضب المختزن للنساء الالاتي يُدرَّكن فقط بالشروط النمطية ، وبذـا يحرمن من الوصول إلى فرص الحياة وتجاربها الأوسع. تمثل الأنـسة هافيشام الكابوس الذى ينتاب الذكور عن المرأة كرحم ولود ومتفسخـ، لكنـها أيضاً رمز قوى ومناسب لأنـواع الكبت المحبطة التي فرضـت على النساء في إنـجلترا في العصر الفيكتوري .

ماذا عن بطلات النصوص التي ألفـها ذكور، الشخصيات الأنثوية التي قدمـت لنا لنبدـى إعجابـنا بها ونعرفـ بها بشكلـ إيجابـي ؟ هل كانت برونتـى على حقـ عندما زعمـت أنه بالنسبة للرجل "المـرأة الصالحة شيءـ غامضـ، نصفـ دميةـ، ونصفـ مـلـاكـ؟" ومسـرحيـات شـڪـسـپـير Shakespeare ، وخاصـة كـومـيدـياتـه تـقدمـ لنا بـطـلـات يـلبـسـنـ مـلـابـسـ الجنسـ الآخرـ، ولا يمكنـ بالطبعـ اعتبارـهنـ "ـنمـيـ" ولاـ "ـملـانـكـةـ". وهو يـقدمـ أيضاً أمـثلـةـ عـدـيدةـ للمـرأـةـ "ـالـصالـحةـ"ـ، ومنـ أـكـثـرـهنـ حـظـاـ منـ الدـيـعـ إـيمـوجـينـ Imogenـ فيـ مـسـرـحـيـةـ سـيمـبـلـاـينـ Cymbelineـ. تـكـمـنـ فـضـيـلـةـ إـيمـوجـينـ فيـ إـخـالـصـهاـ الزـوـجـيـ المـسـتـقـيمـ وـعـقـتهاـ وـخـضـوعـهاـ المـحـبـ لـزـوـجـهاـ وـأـبـيـهـاـ، رـغـمـ الـقـسوـةـ الـاسـتـبـداـتـيـةـ فـىـ مـعـاـمـلـتـهـمـاـ لـهـاـ. فـوـالـدـهـاـ، الـمـلـكـ سـيمـبـلـاـينـ، يـعـاقـبـهاـ بـنـفـيـ زـوـجـهاـ بوـتـومـوسـ Posthumusـ إـلـىـ إـيطـالـياـ لأنـهاـ تـزـوـجـتـ عـلـىـ غـيـرـ رـغـبـتـهـ . وهـنـاكـ، يـشـيرـ مدـحـهـ الشـدـيدـ لـفـضـيـلـةـ إـيمـوجـينـ حـقـيـظـةـ أـيـاشـيمـوـ lachlـ moـ الإـيطـالـيـ ، الـذـيـ يـعـلـنـ أـنـ شـرـفـ أـىـ اـمـرأـةـ لـيـسـ إـلـاـ "ـشـيـنـاـ هـشـاـ"ـ وـ مـحـضـ مـصـادـفـةـ^(١٤). وـفـيـ الشـجـارـ الـذـيـ يـنـشـبـ بـيـنـ الرـجـلـيـنـ بـعـدـ ذـلـكـ، يـحـدـثـ توـحـيدـ بـيـنـ عـفـةـ إـيمـوجـينـ وـبـيـنـ الـخـاتـمـ الـلـامـسـ الـثـمـيـنـ الـذـيـ أـعـطـهـ لـبـوـتـومـوسـ: فـهـوـ يـدـرـكـ أـنـ الـاثـنـيـنـ مـنـ

ممتلكاته. فيراهن بالزوجة والماض على شرف إيموجين، ويسمح لأياشيمو باختبارها. وترفض إيموجين محاولات أياشيمو لخطب ودها، لكنه يسعى لإقناع بوتوموس بأن إيموجين لم تكن مخلصة له. وحيث إن بوتوموس صار يدركها الآن على أنها وضيعة ولا تساوى شيئاً، فإنه يكتب إلى خادمه أمراً بأن يقتلها، وتصر إيموجين نفسها أن ينفذ الخادم الأمر. وعندما تحل عقدة المسرحية في المشهد الأخير، لا توجه إيموجين أى تعنيف لزوجها ، ولا تطلب منه أى تفسير لتصرفة. تركع أمامه والدها طالبة نوال بركاته وتحتضن بوتوموس . يستجيب بوتوموس لذلك بقوله "فلتعلى هناك كالفاكهه يا روحى / حتى تموت الشجرة" ، وهى استجابة تؤكد وتعيد إثبات تعلقها به فى خضوع^(١٩).

وهكذا يبدو أن إيموجين قد نصّبت مثلاً نمطياً للفضيلة الأنثوية، لكن يمكن قراءة المسرحية أيضاً على أنها تقلب ما هو مثبت صراحة. عندما تدرك النساء تماماً على أنهن موضوعات للتملك، وتعتبر فضيلتهن معادلاً لشرف الذكور، فإنهن لا يُعرفن من أجل ذواتهن أبداً. إن مدح بوتوموس السخى لإيموجين ليس أمراً شخصياً، وغالباً ما يصاغ بلغة التجارة: "إني أمدحها لأنى أُمنّناها، وأنا أفعل بك هذا أيضاً أيها الحجر الكريم"^(٢٠). ولأن الرجال مشوشون بتفكيرهم النمطي في النساء، فإنهم كما تقول برونتى : "لا يقرأونهن في ضوء الحقيقة". تجد هذه الكلمات صدى في المسرحية. يكتشف سيمبللين أن الملكة كانت تخونه دائمًا. يتتساول سيمبللين: "من ذا الذي يمكنه أن يقرأ امرأة؟" "إن عيني" / لم تخطئنا ، لأنها كانت جميلة: / ولا أذنى اللتين سمعتا الإطراء، ولا قلبي/ الذي فكر فيها كما بدت له"^(٢١). من المرجح أن يثبت أن أبنية الفضيلة المنفحة خيالية بقدر تصور أياشيمو النمطي للشهية الجنسية الرهيبة لدى النساء. إن الرجال يضلّلهم إسقاط خيالاتهم على حالة أخرى غير معروفة، وهم بذلك يفقدون كل اتصال بالنساء كما هن في الواقع. وللمفارقة، فإن الرجال هم الذين يخلقون الأقنعة التي يمكن للنساء أن يخدعنهم بها لو أردن، وهكذا، لا تصير حتى الهوية الذاتية للرجال آمنة، بل تحيطها الشكوك:

ألا يوجد سبيل لتحقيق كينونة الرجال، إلا النساء

هل من المختى أن يقوموا بنصف العمل؟ إننا جمِيعاً أولاد زنا،
وأشد الرجال تبجيلاً، ذلك الذي
أناديَه بأبيٍّ، هل كُتبَ علىَّ ألا أعرف أين صُنِكت.
أحد العاملين بصلَك العملة زيفني بالـته؛ لكن أمِي بدت
دياتاً^(*) لهذا العصر^(**).

لا شك أن أشهر القوالب الأدبية التي كُتب فيها مدح للنساء هي قصيدة الحب.
المرأة التي تحظى بالمدح تكون تقليدياً من أصل رفيع، تحوز الإعجاب لجمالها المرهف.
ويمكن أن نرى أن وردنورث قد وضع التراث الأدبي في إطار ديموقراطي حين كتب عن
امرأة عاشت في ظروف عارية متواضعة.

في هذه القصيدة الغنائية المعروفة لوردنورث Worsworth، إلى أى حد تنقل اللغة
والخيال تفاصيل عن صفات لوسي Lucy كامرأة وكشخص. إلى أى حد يعرفها
الشاعر الذي يمدحها؟

لقد أقامت في سبل لا تطأها قدم بشر
بجوار ينابيع اليمام،
آنسة لم يكن هناك من يمدحها
وأحبها قلائل

بنفسجة بجوار صخرة مغطاة بالطحالب
نصف مخفية عن الأعين!
شقراء كنجمة، عندما لا تكون هناك

(*) دياتا هي إلهة الصيد عند الرومان (المترجمة)

إلا واحدة تلاؤ في السماء!

عاشت مجهولة، وقلائل هم من عرروا

متى كفت لوسى عن أن تكون؟

لكنها في قبرها، وأه!

باللفرق بالنسبة لـ (٢٣).

إن صورة البنفسجة الوحيدة، واسم النهر يسهمان في استحضار القصيدة لجمال لوسى الرقيق - لجمال "أنسة" حياتها كانت أيضًا "سبيلًا لم تطأ قدماً بشر"، لم تلطخها تجارب الدنيا. وتؤكد صورة النجمة الوحيدة فكرة النقاء العفيف. أما الحركة من القرب إلى مسافة بعيدة يستحيل مسها عندها، من التغوم إلى البرودة، متذكرة في تحول الصورة من زهرة إلى نجمة فتعنى ضمناً انتقال لوسى بلا جهد من الحياة في عزلة إلى الموت. فكل ما حدث أن لوسى "كفت عن أن تكون". وربما كان هذا ما يجعلنا لا نرتاح للقصيدة. فهي لا تنقل أى إحساس بلوسى كامرأة حية رقيقة الإحساس. إن الشاعر لا ينبع انتهاء حياتها قبل أن تبدأ. على العكس، فكونها "عاشت مجهولة" حيث "لم يكن هناك من يمدحها / وأحبها قلائل" يعتبر أمراً مركزياً لدرج وحب الشاعر لها.

لماذا يجب أن تكون الأمور على هذا النحو؟ إنني أقترح أن ما تمدحه القصيدة ضمناً - إلى جانب لوسى - هو حساسية الشاعر الخيالية والانفعالية، وهو قادر على التعرف على طيبة لوسى وجمالها في محيظهما المتواضع. إن تشبيه لوسى بالزهرة والنجمة يجعلها موضوعاً سلبياً للتأمل الرومانسي؛ فكل الأحساس الحية تتتمى للشاعر. وتطفو النرجسية التي تقوم عليها القصيدة بوضوح في الانفعال المتصاعد إلى الذروة في البيتين الأخيرين: "لكنها في قبرها، وأه! / باللفرق بالنسبة لـ". ربما يفكر المرء في أن الفرق هو بالأحرى بالنسبة لlosi المسكونة؛ حتى في قصائد الحب يميل الشعراء إلى رسم النساء بحيث يلبين احتياجات الذكور؛ ويشبهونهن بالضبط بصور سلبية للطبيعة أو الموت، حالة أخرى قد يمر الشاعر تجاهها بخبرة امتلاء

مشاعره الإنسانية. وفي قصيدة أخرى من القصائد التي كتبها ووردنورث عن لوسي يقول: «بدت كشىء غير قادر على الإحساس / لمسة السنوات الأرضية»^(٤). إن المؤنث المبني كـ«شيء» يعمل كمرأة نرجسية تعكس امتداد الإنسانية المذكورة الذاتية وما فيها من إحساس. أن يكون المرء ذكرًا يعني أن يكون إنسانا، وأن تكون المرأة أنثى يعني أن تكون آخر - « شيئاً عاجزاً عن الإحساس».

وحتى لا أبدو غير منصفة في سرد قائمة سوء التمثيل الذي يقدمه بعض من أشهر الكتاب الذكور في لغتنا، فلأقل إن الكاتبات النساء أيضاً ينخرطن أحياناً في إعادة إنتاج سبل التفكير النمطية في النساء. فمثلاً، رواية «ميدل مارش» Middle-march التي كتبتها جورج إليوت George Eliot، رواية تحظى بالاحترام باعتبارها من روايات الواقعية النفسية، لكنها تقدم بطلة وامرأة «سينية» تخضع لبعض الأنماط التي نقشتها. ورغم الفهم النفسي المركب الذي تتسعه إليوت في تمثيلها لبطلتها دوروثيا Dorothea، إلا أن ما نطالب بالإعجاب به في النهاية هو إذعانها النبيل لذاتية زوجها الضيقة. إن دوروثيا، كأيموجين، تذعن بالضبط لمثال الأنوثة الخاضعة المضحية بذاتها الذي يحبه الرجال، خاصة في القرن التاسع عشر^(٥).

وعلى عكس دوروثيا، ترفض روزاموند Rosamond أن تخضع رغباتها لرغبات زوجها، وتتسبّب في تحطيم طموحاته ومستقبله المهني. وبينما يزعم النص أنه يقدم فيما متعاطفاً بدرجة متساوية لكل شخصياته، يكون الخيال المرتبط بروزاموند شريراً دائماً. فهي تُشبّه دائماً بحورية البحر، كما تُشبّه ضمناً بعنكبوت، ينسج شبكة يقع فيها ليديجيت Lydgate، وهي تنظر إليه بإغراء ونعومة وهو متلصق بالأغطية التي تتحرك برقة (ما يذكرنا بصنعة أكريزيا الماكرا المتخفية في ثوب البراءة). وإليوت تتصرف كالكثير من الكتاب الذكور، إذ يبدو أنها لا ترى التناقضات المتصلة في هذا التمثيل. فروزاموند تصوّر كامرأة متمردة قوية الشكيمة، تفوق زوجها براعة في حبك المناورات (كما هزم منطق حواء حجة آدم في قصيدة ميلتون)، لكن الاعتراف بهذا صراحة قد يتطلب شيئاً من الاعتراف بشرعية مزاعمتها بجوار مزاعم ليديجيت عن مستقبله المهني. وهكذا يستمر النص في الحديث بأسلوب فيه تناقض ظاهري عن

ضعفها الذى تقلب على قوته النبيلة. ونسمع رجع أصداه من قصيدة ميلتون خلال الرواية، كما فى هذه الصورة الختامية لروزاموند وليدجيت:

وعادت روزاموند البائسة إلى ميلوها للتشرد، تلك الميلول المتقددة بشدة –
مع درجة من الاعتدال تكفى لأن تبني عشها تحت السقف القديم المنبود.
وكان السقف ما زال هناك: لقد تقبل ليدجيت حظه القليل بآن استقال
وهو حزين. إنه هو الذى اختار هذه المخلوقة الهشة، وحمل عبه حياته
بساعديه. لابد أن يسير بقدر ما يستطيع وهو يحمل هذا العبه أسفًا^(٣٦).

مقاومة وجهة النظر الروائية

لماذا لم تقاوم القارئات والكاتبات "الأسطورة الذكورية" التى تبرد الحق
شبه الإلهى للرجال فى الحكم على الحياة الجنسية للنساء وتنظيمها؟ لماذا سمحن
ببناء الأبعاد البطولية للهوية الذكرية على أساس من صورة لهشاشة الأنثى وتسليمها
السلبي للرجال؟ لماذا رضيت النساء بأن يحلمن من خلال أحلام الرجال بينما غالباً
ما تعمل تلك الأحلام ضد مصالح النساء؟ تكتب الناقدة النسوية جوديث فيترلى Judith Fetterley
يبدو بوضوح أنها قد استبعدت منها .. المطلوب منها أن تتماهى مع ما هو ضد نفسها^(٣٧).
لكنى قرأت رواية الآمال الكبرى Great Expectations عدة مرات دون أنأشعر إلا أن
العقاب الوحشى الذى أوقع بالسيدة جو كان جزاءً عادلاً لها، ولم أشعر بغير ذلك
إلا بعد إعادة القراءة عدة مرات. ومن خبرتى فىتناول ميدل مارش Middlemarch
لم أشعر نحو روزاموند فينسى بأى تعاطف لأنها اعترضت وعرقلت مستقبل زوجها
المهنى ، وأعرف أن العديد من النساء اللاتى يقرأنها للمرة الأولى يشعرن بنفس
الشعور بلا أدنى شك. فهن مثلى ، لم يذرفن ولا دمعة عند قراءتهن لهذا التمثيل
الروائى لضياع أحلام هذه الشابة فى الصعود الاجتماعى من خلال الزواج ،
ولما بآن هذه التوقعات هى ما تعلمته بالضبط من التعليم الغالى الذى تلقته.

إن استجاباتنا التي لا تقاوم ذلك قد تشكلت جزئياً باعتيادنا علىتناول تلك النصوص باحترام. فنحن نقبل عليها متوقعات أن نجد أفكاراً عظيمة تستثير بها، وأن نجد تلك الأفكار في الحقائق التي ينقلها إلينا هؤلاء "العباقرة". لكن السبب الأساسي في أننا نقرأ بلا مقاومة هو أن هذه هي الطريقة التي وضعتنا بها استراتيجيات السرد الروائي المستخدمة كقارئات تجاه النص. فالنص نفسه يعمل على جذبنا إلى الإذعان لأحكامه ونسق قيمه. فرواية الآمال الكبرى *Great Expectations* مثلاً كتبت بضمير المتكلم الآتي من وجهة نظر بطلها الذكر بيب، ومن خلال تماهينا معه تقاسمه تجربة الخوف والإهانة التي عاناهما كطفل على أيدي السيدة جو، التي كرهها بسببها. وربما قدم أيضاً منظوراً روائياً أوسع أوصلنا إلى "الأننا" الخاصة بالسيدة جو، ومكنتنا من إدراك ما عانته من إهانة كامرأة منبوذة بسبب دمامتها، وتوقع الجميع منها أن تكسر نفسها للتربية أخ صغير يتيم، ولم تترنح إلا لأجل خاطره وبعد تردد شديد. إن هذا الفضاء الروائي الأنثوي لم ينفتح أبداً، ونظل نحن كقارئات وقراء داخل إطار وجهة نظر الذكور.

لا يوجد ما يدهشنا في ذلك، حيث إن القصة تروى بصوت الشخصية الرئيسية، وهي شخصية ذكر. لكن وجهة النظر الذكرية لا تقدم فقط للقارئ حين يكون الراوى رجلاً ليتمكن الزعم بأن هذا هو سبب تقديم الموضوع من وجهة نظره. إن كاتبة ميدل مارش امرأة، وراوتها -العالم بكل شيء- يصر على أن نسعى لفهم رفاقتنا دون أن تعمينا المزاعم والأهواء العامة. في الفقرة التي اقتبسها في الصفحة الماضية هل يتجه تعاطف القارئ بلا تحيز نحو كل من روزاموند وليدجي؟ من منها تعمق الفقرة في الدخول إلى مشاعره بحيث يتمكن القارئ من التماهي مع وجهة نظره للأمور؟

إن صفة "روزاموند البائسة" تبدو الوهلة الأولى كما لو كانت تستدر الشفقة عليها، لكن تأتي فوراً عبارة "ميولها للتشرد" بدلالة الضمنية الخالية من الإطraء لتعمل على التخفيف من ذلك الشعور، ويتم الحكم السلبي ليتضمن معنى أن المعاناة وحدها هي التي أعادت روزاموند إلى حماية زوجها التي احتقرتها من قبل. والمعنى الضمني الدال على أنانيةتها السطحية يشجع القارئ على الشعور بالتعاطف مع ليدجي، ويتدعم

هذا الشعور بتقديم مشاعر ليجيت للقارئ على نحو أكبر يجعلها أقرب إليه من مشاعر روزاموند. وبينما تقدم لنا الرواية أثر المعاناة على روزاموند بصيغة تقرير خارجي عنها، تربينا كيف يدرك ليجيت وضعه بنفسه. إن اللغة العاطفية ووجهة النظر يأخذاننا إلى داخل إحساسه بإمكانيات حياته التي أهدرت، فنرى روزاموند كما يراها هو، كائنة ضعيفة يرثى لها، وحملًا ثقيلاً. إن الفقرة تشدني بلطف وجهة نظر الذكر، كى تتماهى مع مشاعره ضد مشاعر المرأة. ولا يفتح النص الروانى أى موقع مماثل يمكن للقارئ أن يمر من خلاله بتجربة الوضع كما تدركه روزاموند.

إن بناء وجهة النظر الروائية من أقوى الوسائل التي يمكن بها شد القراء دون أن يشعروا للاشتراك مع القيم التي يطرحها النص. يستخدم مصطلح "حث (إلحاح) in terpellation" أحياناً للدلالة على العملية التي تقوم النصوص عن طريقها في الحقيقة بتقريع فضاء لغوى ليشغل القارئ . وبافتراضنا لوجود هذا المكان ، نفترض أيضاً وجهة النظر والاتجاهات التي تتماشى معه. لا يدهشنا أن نجد النصوص التي يكتبها مؤلفون ذكور تسودها قيم متوجهة نحو الذكور. تلاحظ فيترلى "أن أثر هذا التوجيه يبدو حين تتعلم القارئات والمعلمات والباحثات أن يفكرن كالرجال، أن يتماهين مع وجهة نظر الذكر، وأن يتقبلن نسق القيم الذكوري على أنه النسق الطبيعي والمشروع، يقع في مركز هذا النسق مبدأ كراهية النساء" ^(١٨) . في الفردوس المفقود، قارمت حواء حجة ألم بأن تبقى بقربه ليخفيها ويرعاها، وخرجت وحدتها للتجول في الجنة بعد أن وعدته بأن تعود عند الظهيرة . عند هذه النقطة من القصيدة توجد مداخلة غير معتادة بتعليق من الراوى/الشاعر: "أيا حواء المخدوعة، الساقطة، المنحوسة / ... لن تبقى منذ تلك الساعة في الفردوس / ولن تستسيغى طعاماً ولن تتنعمى براحة" ^(١٩) . إن هذه الأبيات تبني نظرة متعالية متغطرسة عليمة بكل شيء للوضع الذي يوشك أن يحل. وتحمل الأبيات نغمة أسف وليس غضب، لكننا أثناء القراءة ننتظم في وضع تعال أخلاقي ، نشعر منه أننا نفهم حواء ، ونحكم بذكاء شفوق على تفاؤلها وحماقتها العنيدين اللذين لا يشاهدهما إطلاقاً عقلها المندفع. وحين تبني النصوص مثل هذه النقاط الروائية التي تعطى امتيازات فإنها تقدم للقراء من الجنسين تجربة بديلة مداهنة

شبه إلهية للمعرفة والسلطة. لكن القارئات لا يصلن إلى مذاق القوة المغرى إلا مقابل التماهي مع ما هو ضد مصالحهن كنساء. إن الوعي الفعال الحاكم الموجود في معظم النصوص هو كما رأينا وعي ذكورى ؛ تكاد تكون الأنثى دائمًا أبداً موضوعاً تتحقق فيه النظرة الروائية، من أجل أن تحكم عليها أو تمدحها أو تعاقبها. وكما يتضح من الفقرة المقتبسة أعلاه من ملكة الحوريات *The Faerie Queen*، كثيراً ما نجد الشخصية النسائية تستخدم للتمتع بها أولاً كموضوع للثرثرة الفارغة حول الإثارة الجنسية، ثم تعاقب بعد ذلك -بالضبط- لأنها وضعت هذه الجاذبية المغرية الخطيرة موضع التنفيذ. وحين تتعاون مع استراتيجيات الحث التي يلح بها علينا الأسلوب الروائي فإننا نصير مواطنات/متواطنين مع الإرادة الأبوية في حكم النساء.

لهذا السبب يوجد تأكيد شديد في النقد الأدبي النسوى على الحاجة لأن نصير قارئات/قراء مقاومات/مقاومين، أن نتعلم أن نقرأ ضد تيار اللغة العاطفية والخيال العاطفى ، وأن نبني موقع روائية متعارضة داخل النص تتحدى منها ما فيه من قيم سائدة ومزاعم بخصوص النوعين. وبعض النصوص تستخدم تقنيات روائية لتعلمنا كيف نفعل ذلك. إن قصة التاجر في "حكايات كنتريبرى" *Canterbury Tales* لشوسير Chaucer فيها كراهية صريحة للنساء، وهي هجائية تحذيرية عن الرجل العجوز جانيوارى January الذي يتزوج الشابة "الطازجة" مای May^(*). وتقصد الحكاية أن تحذر الرجال من الزواج بنسان رايتها، التاجر، لأن النساء ماكرات ومخادعات. ويسبه السرد الروائى فى وصف المشاعر المحتاجة لجانيوارى فى ليلة زفافه، ويعطينا وجهة نظره فى الأمور عن طريق كلماته مباشرة:

يا للأسى ! إنني أطرح سؤال الخطيبة

عليك يا قرينتى ...

(*) أسماء الشخصيات هنا ذات دلالة على تأثير المرأة الشابة على الرجل الكهل، فالرجل اسمه جانيوارى ، أى يناير، وهو من أبى شهور الشتاء، والمرأة اسمها مای ، أى شهر مايو، الذى يقع على تخوم الربيع والصيف (المترجمة).

لكن، خذى بالك مما يلى ، إنها سجن

فلن يكون أبدا رجلا عاملا ظريفا

ذلك الذى يعمل جيدا و بسرعة؛

فالعمل الجيد يتحقق بالتحكم المضبوط^(٣١)

ويجلس جانبيوارى الذى كدح طوال الليل على السرير فى الفجر وهو يصبح بانتصار، و جلد عنقه المترهل يهتز. و هنا فقط تتحول وجهة النظر الروائية فجأة، فاتحة فضاء لتأمل إدراك النساء: "لكن الرب يعلم ما تسره مائى من أفكار فى قلبها".^(٣٢) إننا نحتاج إلى اكتساب هذا النوع من أنواع عكس وجهة النظر الروائية والتساؤل أللهادم، كى نمارس القراءة، ضد تيار النصوص الأبوية. و كما يوحى المثال المأخوذ من شوسن، فهذه استراتيجية مفتوحة للرجال كى يقرأوا هم أيضا كنساء.

البنية: إعادة نسج حبكة مصير الأنثى

إن الشخصيات هى أوضح أشكال التمثيلات الأدبية، لكن، ماذَا عن القصة؟ إن تشكيل الحبكة شكل غير بارز من أشكال التمثيل، لكنه يتخلل النص. فمثلاً ، أرسىت العلوم الطبيعية فى القرن التاسع عشر باعتبار أنها تقدم تقريراً موثقاً به إلى أبعد حد عن العالم المادى . وقد صار نموذج المعرفة هو المنهج العلمي الذى يستنتاج القوانين الداخلية التى يعمل بها النسق عن طريق ملاحظة التفاصيل الخارجية للظاهره. و ليس مصادفة أن الرواية البوليسية قد نشأت فى نفس القرن. فقصص شرلوك هولمز Sherlock Holmes تقدم بيانا عمليا ذكياً عن انتصار المنهج العلمي. وفي الجزء الأكبر من القرن التاسع عشر، قام الروائيون، حتى أكثرهم "جدية" ، بتشكيل حباتهم بما يتنقق مع الحس العام بوجود كون منظم يعمل وفقا لقوانين إلهية و طبيعية. والروايات التى رفضت النهايات السعيدة المرغوبة ما زالت تبني حبات تنتهي بحل الغموض والصراعات، وفك التعقيدات وتوزيع الثواب والعقاب وفقا لنظام عادل مقرر. ثم تقوضت الثقة فى التقدم العقلاني ، والكون المنظم والعدالة الإلهية كلما اقترب القرن التاسع عشر من نهاياته و بشر القرن العشرين بالظهور، عندما ظهر أن القوى غير

العقلانية تبدو على الأقل في نفس قوة التفكير الاستنتاجي ، وطفح عنف الحرب العالمية الأولى على سطح التاريخ، وبدت الحياة البشرية اعتباطية و بلا هدف نهائى. بناء على ذلك، ظهرت بني أدبية يتضمن فيها انعدام المعنى؛ وتجنب التطور المنطقى للحكمة من بداية إلى نهاية، كما تتجنب أى تنویر نهائى . حتى في رواياتنا البوليسية غالباً ما ينقلب الشرطى الطيب إلى شخص اتبع طرقاً ملتوية طوال الوقت.

بعبارة أخرى، يؤكّد شكل سردنا الروائى إدراكنا للوجود، للشكل الذي تبدو عليه الأشياء حتماً. ما الذي تكشف عنه إذن البنية الروائية للنص الأدبي بخصوص إدراك شكل حياة النساء؟ ما هو الذي يمثل باعتباره الحبكات الطبيعية لمصير الأنثى؟ من أحد الأنماط التي تصر على الظهور أن المعاناة والموت هما المصير المحتمل للبطلات اللاتي يرتكبن تجاوزات جنسية. يفترض هذا النمط أن النساء مجبولات على النقاء (أى أن الإله و الطبيعة قد حكمها عليهن بذلك)، ومن هنا، يصيّر أى سوء سلوك انتهاكاً لأعمق أعماق ذاتهن "المؤنثة". ومن هنا ينبع ازدواج القيم السيء السمعة: الرجل متسيّب بحكم طبيعته، لذا يجب أن يسامح، بينما المرأة التي "تسقط" تدمّر ذاتها. وحتى حين تقدم تلك الشخصيات الأنثوية بتعاطف كضحايا لعالم اجتماعي بلا مشاعر، ما إن يفقدن براءتهن الجنسية حتى يتحول مسارهن حتماً نحو الموت.

ذلك هي قصة ماجي توليف Maggie Tulliver في رواية "الطاحونة" التي تقع على الجدول "The Mill on the Floss" ، وقصة بطلات روايات تيس سليلة توربرفيل Tess of the d'Urbervilles، و أناً كارنينا Anna Karnina، و مدام بوفاري Madame Bouvarry كل انعطافة أو نقطة مفصلية في الحبكة مبنية بحيث تؤثر في القراء/القارئات vary. وتشعرهن باحتمالية نهايتها. أناً كارنينا مثلاً ، تقدم كامرأة تعاني من حياة تافهة نتيجة زواج مرتب برجل شديد التمسك بالتقاليد، ومنفر جسدياً بالنسبة لها. ومن الطبيعي أن نفكّر في أنها تتمسك بفرصة السعادة مع رجل ترتبط به عاطفياً ، لكن الحبكة منذ لحظة "سقوطها" تتتطور وفقاً لمنطق مختلف تماماً. فالقراء/القارئات يدركون/يدركن خيانة أناً لزوجها على أنها أمر غير طبيعي إطلاقاً بالنسبة لكونها امرأة غير متزنة عقلياً ولا عاطفياً؛ ويزيد وقوعها في عدم العقلانية، وخداع الذات،

والتعاسة. و لا توحى حركة الحبكة القاسية ، ولو لوهلة ، بأن البطلة قد تجد طريقا للعودة. وأنا أتشبه القطار التي ترمي نفسها تحته في النهاية، إذ تندفع بقوه على مسار مصيرها الأنثوي المنساوي . و مصائر بطلات الأدب اللاتي يتجلزن حدا السلوك الجنسي المقبول تقر هذا.

وفي النصوص الأدبية التي تكون فيها الشخصية الرئيسية ذكرا، غالبا ما تبني الحبكة كرحلة تنقيب تابع انخراط البطل في العالم بایجاییة، سواء انتهت مغامرته بالنجاح أو الفشل والموت. هذا هو النمط الموجود في نصوص تتراوح ما بين قصة عظيل *Othello* المأساوية، إلى اكتشاف وورزورث لمهنته الشعرية في الافتتاحية *The Prelude*، إلى اللقاء الذي تم بين ليوبولد بلوم *Leopold Bloom* ومدينة دبلن طوال اليوم، إلى نواج أوليس ورغبته في إنجاب ابن في رواية "أوليس" *Ulysses* لجيمس جويس. وعلى العكس، دائمًا ما تبني الشخصيات الأنثوية المركبة في علاقة سلبية بالأحداث. الأشياء تحدث للبطلات: فكلاريسا *Clarissa* بطلة ريتشاردسون-Richardson، وتس بطلة هاردي ، وبوريت الصغيرة *Little Dorrit* بطلة ديكنز يحققن مكانتهن عن طريق تحملهن لما يجري لهن، لا عن طريق قيامهن بالفعل. ويشرح هنري جيمس *What Maisie Knew* في الاستهلال الذي كتبه لرواية " ما الذي عرفته ميزى" في أنه اختار بنتا وليس ولادا للقيام ببطولة روايته لأنه أراد "وعاءً لوعي، يتمايل مع مثل هذا التيار" وأن "هذا احتمال غير وارد مع ولاد صغير وقع" ^(٣٢). وفي استهلاله لـ "الصورة الشخصية لسيدة" *The Portrait of a Lady* ييرز أن "أفضل شيء" في الرواية هو الليلة التي سهرتها البطلة إيزوبيل أرشر *Isobel Archer* في صمت و هي تواجه خمود أمالها. إن تمثيل "نظرتها الثابتة بلا حركة" يعتبر بالنسبة له "أمراً مدهشاً كمفاجأة قافلة أو كالتعرف على قرسان" ^(٣٣). من المتوقع أن الرواية التي تبدو أنها تبدأ كرحلة تنقيب تقوم بها امرأة شابة بحثاً عن الحياة، تتحول إلى قصة لزهدتها في ملذات الحياة، وهذا هو ما يجعل منها بطلة. و لا يدهشنا أن جيمس كان معجبًا بوجود إليوت. إن بنية ميدل مارش *Middlemarch* تقنن حبكة مثيلة، تحقق فيها بطلتها الرئيسية دوروثيا مكانة بطولية من خلال نمط الاستسلام النبيل. تخبرنا الحبكات أن

الرجال يجب أن يتقبلوا القيام بالأفعال ليصيروا أبطالاً، فيسعون لتشكيل الظروف وفقاً لإرادتهم، أما بطلة النساء فتشكل من تقبلهن للقيود وخيبات الأمل بروزانية.

هناك قالب بنية آخر معروف في النقد النسوى باسم تقليد العريسين^(٢٥). بينما يكن لدى البطل الذكر الم GAMER كل العالم ليكسبه -علاوة على أي عدد من النساء- ينحصر اختيار البطلة عادة بين واحد من رجلين. يأخذ هذا أحياناً شكل عاشق حقيقي محظوظ، يتهدده عريس تصر عليه سلطة ذكورية غاشمة، كما في روميو وجولييت Romeo and Juliet وسيمبلاين Cymbeline مثلًا. وهناك تنويعات على هذا اللحن، هي أن المرأة نفسها قد لا تكون متأكدة من أي العريسين هو الذي ترغب الارتباط به، وغالباً ما يكون أول اختياره كارثة، تجعلها سجينه علاقة مميتة. هذا هو ما يحدث لكلا라 ميدلتون Clara Middleton في الأناني The Egoist، ولبطلة دانييل ديروندا Daniel Deronda، ولأورسولا برانوين Ursula Branwen في قوس قزح Rainbow ولبطلات عدد لا يحصى من الأفلام والروايات العاطفية الرائجة. إن رواية "الأناني" لميرديث Meredith The Egoist مثال ناطق على هذا التقليد، حيث إن الرواية تتميز بتصرّفها المتعاطف بأحساس البطلة، وكشفها الساخر لأنانية البطل. يتبع نضال كلارا لتحرير نفسها من غطرسة زوج المستقبل واهتمامه المفرط بذاته تهكماً جميلاً على رجال العصر الفيكتوري. إننا نرتاح لأن كلارا تهرب في النهاية، لكن يمكننا أن نسجل أنها قد تحررت مجرد أن تتزوج الرجل المناسب. هذه هي خلاصة كل التنويعات على لحن تقليد العريسين: حرية المرأة هي مجرد الارتباط بالرجل المناسب. أما حرية الذكر فهي دراما تشمل كل الأفعال الاجتماعية، والسياسية، والأخلاقية؛ لكن الحرية بالنسبة للنساء لا تتسع لأكثر من اختيار أفضل الأزواج.

إن ممارسة القراءة كامرأة تحتاج إذن إلى معارضة الآثار الأيديولوجية لبني الحبكات الكلاسيكية، وفتح فضاءات بديلة في النص تسع حرية النساء ضد منطق القصة الذي يتسم غالباً بالقصوة، وتقدير هذه الفضاءات حق قدرها. ونحتاج أيضاً إلى أن نقاوم قوة الحث التي تلح علينا بها وجهة النظر الروائية التي تجرنا إلى الإذعان للقيم السائدة في النص، وأن نسعى بدلاً من ذلك إلى لحظات أو مواقع المقاومة حيث

تهم الكتابة نفسها أو تتشكك في نفسها. ويجب أن يكون تحليلنا للغة أو الخيال ردًا على التناقض والازدواجية كي نتمكن من إعادة توصيل - ليس فقط سلطة النص الأبوى - بل أيضا الخوف و القلق اللذين تعبّر عنهما اللغة والخيال ضمناً كاستجابة لقوة النساء المضادة. إن مثل هذه القراءة لن تكون أبداً احتزالية أو سلبية بالكامل، فستسفر دائمًا عن رفع إحساسنا بالتفاعل المركب للغة والأدب مع خبرتنا الحياتية.

ملخص لأهم النقاط

- ١ - إن إساءة تمثيل الرجال للنساء واحدة من أهم الوسائل التقليدية التي بدد بها الرجال إخضاعهم للنساء . إن رسم هوية المرأة بالسلب على أنها "ما ليس في الرجال" يسمح لهم بقراءة أي صفة على محمل "المؤنث" . إنهم يعكسون أحلامهم ومخاوفهم على صورة "المرأة" .
- ٢ - وحيث إن الرجال هم النوع السائد، فإن المعيار هو تمثيلات الرجال التي تجاز باعتبارها "الحقيقة" ، الرأى الذى تتفق عليه الإنسانية جموعاً . وهكذا ، نحتاج إلى إعادة قراءة قراءات الرجال وكتاباتهم عن النساء كى نبني سبلاً للقراءة كنساء . وهذا من شأنه أن يكشف بالأحرى مخاوف الرجال وقلقهم ، لا أن يكون مجرد قائمة بالأنمط التي فى قراءاتهم.
- ٣ - المرأة المغوية : التمثيل السلبي للنساء كمغريات جنسياً للرجال، تلزمهن رقابة أخلاقية وعقاب (كما في ملكة الحوريات لسبنسر) يعكس خوف الرجال من فقد القوة والتحكم في الفعل الجنسي .
- ٤ - القوارير الضعيفة: دور المرأة في الإنجاب سائد ومضمون، على عكس دور الرجل، وهذا مصدر آخر لقلق الذكور. من هنا يأتي تمثيل الإبداع والمعروفة على أنهما خصائص شبه إلهية تخص الذكور (الفربيوس المفقود لميلتون) والإصرار على اتكال النساء على الرجال.

- ٥ - المرأة الكاملة : العفة والخضوع هما دائماً فضيلة النساء، المتزوجات منهن والعزياء (إيموجين في سيمبلادين). لكن لأن الرجال لا يرون النساء إلا بشروط نمطية فإنهم لا يعرفونهن بالفعل أبداً، ومن هنا يأتي شعورهم الدائم بعدم الأمان .
- ٦ - السليطات المشاكسات: النساء اللاتي يدرك الرجال أنهن غير جذابات ولا قابلات للإخضاع يكن أكثر تهديداً : وهكذا يجب أن يدركون على أنهن بحاجة إلى رجل حقاً، وأنهن يستحقن العقاب .
- ٧ - وجهة النظر الروائية عادة ما تكون مذكرة: إنها تشد "تحت" القارئ بالاحوال إلى الإذعان للقيم والمزاعم التي في النص. تعنى القراءة بعين المرأة تعلم القراءة ضد هذا التيار.
- ٨ - تمثل بنية الحبكة نوعاً من إدراك الواقع. تظهر البنى التقليدية أن مصير الأنثى هو القبول السلبي باختيارات محدودة، والصبر على المكاره، والعقاب على التجاوزات .

اقتراحات بمزيد من القراءات

Jenni Calder, *Women and Marriage In Victorian Fiction* . هذا كتاب قديم لكنه مليء بحقائق وأمثلة هامة.

كتاب Kate Millet, *Sexual Politics* ، كما أن الفصل الذي كتبته كورا كابلان Cora Kaplan, "Radical Feminism and Literature: Rethinking Millet's Sexual Politics", in Eagleton ed., *Feminist Literary Criticism*, pp. 135 - 70 يقدم مثالاً جيداً لنقد ميلليت لـ د. هـ. لورانس، مع تحفظات نقاد آخرين على عملها.

Adrienne Munich, "Notorious Signs, Feminist Criticism, and Literary Tradition", in Greene and Kahn eds., *Making a Difference*, pp 238 - 59 الكتاب أيضاً لل بصيرة التي نكتسبها من قرأتنا للنصوص التي كتبها ذكور.

هوامش

- (١) يحتوى كتاب Marks and de Courtivron eds. *New French Feminisms* على مقدمة موجزة مفيدة عن تاريخ النسوية فى فرنسا، تلمس علاقتها بالنسوية الأمريكية (ص ١ - ٨٣). وفى كتاب Firestone, *The Dialectics of Sex*, فصل "عن النسوية الأمريكية" (ص ٢٢ - ٥٤).
- (٢) تجد أمثلة لهذا النوع من التمثيل فى Marks and de Courtivron eds., *New French Feminisms* (ص ٢٠ - ٣١).
- (٣) انظرى/انظر مثال Strachey, *The Cause : Hobby, Virtue of Necessity* ، (الذى ربما يكون أفضل تقرير عن الحركة النسائية فى بريطانيا)- Barbara Taylor, *Eve and the New Jerusalem*.
- (٤) انظرى/انظر مثال De Beauvoir, *The Second Sex*, p. 922 . للاطلاع على مثال أحدث ونادر لإعادة قراءة ذلك الكتاب بقلم فرنسي انظرى/انظر Herrmann, *The Tongue Snatchers*، وهو كتاب موجز وسهل القراءة.
- De Beauvoir, *The Second Sex*, p.174 (٥)
- Showalter, "Towards A Feminist Poetics". In Showalter ed. *The New Feminist Criticism*, pp129 - 131.
- (٦) ستم مناقشة المصطلح بشكل أوسع فى سياقه الملاحم فى الفصل السابع.
- (٧) يناقش كتاب جيلبرت وجوبار "المرأة المجنونة التى فى العلب" Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic* بعض النساء المسوخ اللاتى ظهرن فى كتاب ملكة الجنينات (ص ٠٢).
- Spencer, *The Faerie Queene*, II. XII. (٨)
- . Daly, *Beyond God the Father*, pp.44 - 68 (٩)
- (١٠) يناقش كتاب Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic* الفريوس المفقود وأثر سمعة ميلتون فى تهديد النساء الكاتبات (ص ٧٨١-٢١٢).
- Milton, *Poetical Works*, IV, 113-692 (p. 282) (١١)
- Larmer, *Witchcraft and Religion*. (١٢)
- Dickens, *Great Expectations*, p.439 (١٤)

(١٥) المرجع السابق من .٠٩

(١٦) De Beauvoir, *The Second Sex*, p. 781 . وتفصيف دى بوفوار تأثرة إن الرجال يرون أن هناك تحالفاً بين المرأة والموت ... في هيئة العروس المخيفة التي يبدو هيكلها العظمي من تحت لحمها الطو الكاذب . (من ٧٩١)

Dickens, *Great Expectations*, p.113 (١٧)

Cymbeline, (١٨)

(١٩) المراجع السابق، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، البيت ٣٦٢٧ ر بما كان هذا الانقياد المحب هو الذي دفع الشاعر الفيكتوري سوينيورن إلى الكتابة بحماس شديد عن إيموجين بوصفها "الإلهة الخالدة للألوية" ولو أخذنا في الاعتبار تصوير الفيكتوريين المثالى للمرأة ككائن عفيف و مت凡ٍ لا استغربنا إعجابهم بهذه المسرحية بالذات، وتطور الإعجاب باليموجين إلى درجة تقترب من العبادة. والاقتباس المأخوذ من سوينيورن موجود في مقدمة طبعة أردين لسيمبلين *Cymbeline*, ed. J. M. Nosworthy (١٩٥٥).

(٢٠) المراجع السابق الفصل الأول ، المشهد الخامس ، البيت ٧٤

(٢١) المراجع السابق، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، البيت ٤٨ ، ٦٥-٦٢ ،

(٢٢) المراجع السابق الفصل الثاني ، المشهد الرابع ، الأبيات ١٥٩ - ١٥٦

William Wordsworth, p147 (٢٣)

(٢٤) "لقد سرق النوم روحي" ، ويليام وورذرث. ص. ١٤٧.

(٢٥) أشهر أمثلة المعالجة المثالبة للألوية في العصر الفيكتوري - و لا نقول أسوأها سمعة - هو كتاب عن حدائق الملكة، الذى كتبه جون راسكين سنة ١٨٦٥ John Ruskin, *Of Queens Gardens* والقصيدة الطويلة التى كتبها كوفنتري باتمورز سنة ١٨٤٩ *Coventry Pat-* عنوان الملاك فى البيت- *mores, The Angel in the House* كانت أيضاً مؤثرة جداً فى زمنها. بلن ترغب/يرغب فى اطلاع على مثال أكثر واقعية لوضع النساء فى إنجلترا الفيكتورية الرجوع إلى إخضاع النساء، لجون ستيفوارت ميل *John Stuart Mill, The Subjection of Women.* (١٨٦٩)

George Eliot, *Middlemarch*, p.858 (٢٦)

Fetterley. *The Resisting Reader*, p. xii. (٢٧)

(٢٨) المراجع السابق من XX

(٢٩) Milton, *Paradise Lost*, الجزء التاسع ، الأبيات ٤٠٦-٤٠٤ ، ص. ٢٨٠

p. 121 Chaucer, *Complete Works*, (٢٠)

(٢١) المراجع السابق

(٢٢) المراجع السابق

James, What Maisie Knew, p8. (٢٣)

James, The Portrait of a Lady, p. xvii. (٢٤)

(٢٥) للاطلاع على نقاش أكثر توسعًا لتشكيل مصير الأنثى عن طريق التقاليد الأدبية انظر/ انظر

Kennard, Victims of Conventions; Abel, Hirsch and Langland eds., *The Voyage In.*

الفصل الثاني

تحدي التراث الأدبي ومؤسسة الأدب

"السيدة ليو هنتر... مجنونة بالشعر يا سيدي . إنها تعيش؛ بل يمكنني القول بأن روحها وعقلها مضفوران وملتفان بالشِّعر . وقد كتبت بعض القصائد المبهجة ... وربما سمعت قصيدها "أنشودة لضفدعه محضره" يا سيدي ،

شارلز ديكنز، مذكرات بيكونيك.

بدأ النقد الأدبي النسوى كممارسة معترف بها في نهايات عقد الستينات من القرن العشرين بمشروع لإعادة قراءة التراث الأدبي التقليدي المكون من نصوص أدبية "عظيمة" ، وتحدى النزاهة المزعومة لتلك النصوص، والتشكك في سلطتها الدائمة باعتبارها أفضل ما تم خوض عنه الفكر والتعبير الإنساني . وسرعان ما امتد هذا التقييم النقدي حتماً إلى كل المجالات الأخرى لمؤسسة الأدب: النقد الأدبي ، وعرض الأعمال الأدبية، ونشر الأدب، وتعليم الأدب في مؤسسات التعليم العالي والمدارس. إنه لمدهش حقاً أن نعرف كم يوجد من الناس، والوظائف، والمكانة، والنفوذ، والأموال في هذا المجال المعقد من مجالات الأعمال الاستثمارية المسمى "الأدب". وقد اتضح مدى تشابك تلك المجالات المتعددة مع بعضها البعض، ووظائفها التي تؤمن خلودها بنفسها. إنها الوسائل التي يتأنس ويستمر بها نفوذ وسلطة التراث الأدبي ، ثم يقوم هذا التراث المتنفذ بدوره بتبرير وتأمين وجود الأدب في مجال الأعمال الاستثمارية، ولن يدهشنا أن نكتشف أن الرجال يتحكمون في هذا المجال الاستثماري .

إعادة قراءة النقد الأدبي الذي يكتبه الذكور

ما إن شرعت النساء فى مراجعة أعمال التراث الأدبى ، حتى بدان فى إعادة التفكير فى التعليقات النقدية التى كتبت عنها . وقد اتضحت لهن فوراً عمى الكثير من النقاد الذكور العظماء عن قضية النوع . فقد زعموا عادة أن جميع القراء والقارئات سيفنون مع فهمهم للنص، حتى ولو قدموا تفسيرات مذكرة، أو حتى معادية للنساء، فالقارئ عموماً، كالكاتب عموماً، يفترض أنه ذكر . وقد أطلقت ماري إيلمان على هذا النوع من النقد لقب "النقد القضيبى"^(١) . كما أن الناقد القضيبى كثيراً ما يتوجه الموضع الغامض والمشروط فى النص الأدبى ، وذلك حتى يفرض على تركيبته وتعدينته قيمة ومعانٍ أحادياً مغلفاً . وبهذا ، يعمل النقد القضيبى على ضبط وإعادة احتواء أي تحد أو خطر قد يهدد بهما النص الأدبى نسق القيم المذكر أو الأبوى وسيادة هذا النسق .

ربما كان أفضل نموذج معروف للنقد القضيبى هو ما اقتبسته إيلين شووالتر Elaine Showalter من مدح إيرفنج هوى Irving Howe للمشهد الافتتاحى لرواية توماس هاردى Thomas Hardy "عدمة كاستربريدج" The Mayor of Casterbridge . ببيع البطل، ميشيل هنشارد Michael Henchard زوجته وأبنته الرضيعة فى معرض أقيم بالقرية:

حتى ينقض الرء زوجته عن كاهله ويتحرر منها؛ ليتخلص من هذه الخرقـة البالية الكثيبة التي تأخذ شكل امرأة، بشكاواها الخرسـاء وسلبيتها التي تورث الجنون؛ ليهرب منها، ليس لأن يتسلى بعيداً عنها ويهجـرها، بل ببيع جسدها علينا لغـريب، كما تباع الجـياد في الأسواق؛ وبـهذا ينتزع فرصة أخرى من يد الحياة، عن طريق عنـاد غير أخلاقي محض - بهذه الطعنة الغـارقة، الجـذابة جداً لخيـال الذـكور، تبدأ رواية عـدة كـاسترـبرـيدـج^(٢) .

وكما توضح شووالتر، "من الواضح أن المرأة ما لم تكن قد لقت حقا ضرورة التماهى العميق مع الثقافة الذكورية، فستكون لها تجربة مختلفة مع هذا المشهد."^(٣)

وتنصي شووالتر قائلة إن هو تجاهل تماماً الاستجابة المرجحة للقارئات النساء، كما شوه أيضاً نص هاردي ، وفرض عليه تصوره النمطي للزوجة ككائن معرقل ومقيد للرجل تماماً. وتبتعد تعليقاته عن نص هاردي لتوصيل القاريء/القارئة أسطورة ذكرية متكردة عن أن النساء يوقعن الرجال في شبакهن ليحبسونهم ويختفونهم في الحياة المنزلية، ونتيجة لذلك "يخصين" طاقاتهم المذكورة وحريثم.

لكن النقد القضيبى لا يتميز دائمًا بالرغبة في الهروب من النساء كحارسات النظام البيتى الذى يخنق الرجال. تحال جوديث فيتربى فى القارئة/القارئ المقاوم The Resisting Reader نطاقاً واسعاً من التطlications النقدية للنقد الذكور على رواية هنرى جيمس "أهل بوسطون" The Bostonians . يحدث فى هذه القصة ارتباط بين شخصيتين نسائيتين، أوليف Olive، وهى امرأة نشطة فى قيادة الحملات من أجل المطالبة بالمساواة للنساء، وفيرونا Verona ، وهى امرأة "مؤنثة" أخرى أحدث سناً وأكثر تقليدية. وتنتهى تلك العلاقة على يد رانسوم Ransome ، عريس فيرونا، الذى يتحدى تلك العلاقة ويتقلب عليها. تكتب فيتربى إننا عندما نقرأ النقد الذى كتبه نقاد ذكور لتلك الرواية "يسعقتنا التشابه الشديد بين ما كتبوه". تقول فيتربى إن الوصف الذى قدمه ليونيل تريللينج Lionel Trilling لجو الرواية على أنه "جو تخلله مخاوف بدائية" يمكن أن ينطبق بمزيد من الدقة على نقد هذا الوصف⁽⁴⁾. إن النقد الذكور يخافون من علاقة أوليف وفيرونا أكثر من خوفهم من حملاتها من أجل قضايا المرأة. إن الارتباط القوى بين النساء، الذى يثنىهن عن الزواج بالجنس الآخر، يدرك على أنه أكثر خطورة على المؤسسة الاجتماعية الأبوية من أى كم من الحملات السياسية الموجهة ضد أى نوع من أنواع عدم المساواة .

ورغم أن النص نفسه لا يقدم أى دليل على وجود علاقة جنسية بين المرأةين، لم يتربد النقاد الذكور الذين مسحت فيتربى أعمالهم فى الزعم بأن أوليف سحاقي، وما أن يقال هذا الزعم حتى يبدو أن أوضح خطوة تالية أمام النقد القضيبى هي أن يصف مشاعرها نحو فيرونا بأنها غير طبيعية وشاذة ومنحرفة. وهذا يقود النقاد القضيبيين إلى آخر مراحل تشويههم لنص جيمس: عكس صورة رانسوم على أنه

فارس في درع متلاقي . مستودع فيه كل ما هو صحي ، وعاقل، وصالح^(٥) . تووضح فيترلي أن أى دليل في هذا النقد عن رأي جيمس في علاقة أوليف بفيرونا لا يقدم أى دعم لهذا التفسير الذي كاد جميع النقاد يفرضونه على الرواية^(٦) . وتقترب أن تمثيله ربما قد تأثر بابراكه للصدقة العميقه بين شقيقته أليس وكاثرين لورينج Katherine Loring ، اللتين تميزت مشاعرهما بـ "الإخلاص المثالى والكرم" حتى أنها صارت "منحة من السماء"^(٧) . وتجادل فيترلي في أن هذا النقد الذكوري يتوجه دائماً السياق الفعلى لـ "أهل بوسطن" The Bostonians ، وهذا دليل آخر على الطابع الذاتي لهذا النقد وطبيعته السياسية المتصلة^(٨) . إن النقد الذكوري يعمل بمعايير مزدوجة: فهو يسمح بانغماس خيال الذكور في الحرية وعدم حمل مسؤولية نظام الحياة المنزلية، بينما يدين بصراحته التهديد الواقعى للمجتمع الأبوى الذى يطرحه رفض النساء للاتحاد مع شخص من الجنس الآخر، ويصفه بأنه أمر غير طبيعى ، وغير أخلاقي ، ومنحرف.

وتتركز الرواية القصيرة التي كتبها د. هـ. لورانس بعنوان "الشعلب" The Fox أيضاً على علاقة ثلاثة بين امرأتين ورجل^(٩) . يهزم البطل الكندي الشاب هنرى جريتفيل Henry Grenfel غريمته جيل بانفورد Jill Banford - وهي امرأة نكية شكاءة، تعتمد على الطاقات الكبيرة التي تتمتع بها صديقتها مارش March - بأن يقتلها بحجة أن الغاية تبرر الوسيلة: إنه يقتل مزاعمها حرفيًا لأن يسقط عليها شجرة ميتة. يلاحظ الناقد جوليان مويناهان Julian Moynahan أن السرد الرواى "نجع بشكل غير معتمد في جذب استجابة القارئ إلى الخط الذي يتماشى مع منظور رؤية لورانس نفسه ... عندما يسقط هنرى جريتفيل شجرة ميتة على جيل بانفورد يفك القارئ في أن الولد قد وظف شيئاً ميًّا ليزيح شيئاً آخر ميًّا من طريق حياته^(١٠) . إن رجلاً كهنوئى "يمسك بيندقية لا بمعرفة"^(١١) ، حرى بأن يتم الربط بينه وبين حيوية الطبيعة البرية، على عكس الحياة المنزلية التي تعيشها المرأتان في المزرعة: "هنرى جريتفيلد - قطعة من خارج المنزل - يفترق العالم الصغير الممل الذي صنعته المرأتان لنفسيهما ويقع بإحداهما من أجل الحياة، وبالآخرى من أجل الموت"^(١٢) . أى زعم

يُزعمه مويناهان عن "القارئ" هنا؟ هل هو يوصل الخيال الذكوري عن الهرب من عالم الحياة المنزلي الذي يخشاه الرجال لأنّه يحبس ويقيّد الحرية ، أم هل هو يفرض نظام العلاقة بين جنسين مختلفين بصفته النظام الطبيعي، والأخلاقي ، والصحي ضد التحدى الخطير الذي يأتي من ارتباط المرأة بالمرأة ؟

من الإنفاق أن نذكر أن تقديم لورانس لبانفورد أكثر سلبية بلا شك من تصوير جيمس لأليف في أهل بوسطون *The Bostonians*. لكن لا يرجع أن تتفاعل الكثيرات من النساء القارئات لرواية الثعلب *The Fox* مع لامبالاة مويناهان بمقتل بانفورد باعتباره مجرد إِرَاحَة "شيء ميت". أعتقد أنني لا أفهم أن يكتب ناقد بعبارة راضية على هذا النحو عن مقتل شخصية ذكر بيد امرأة كي تيسّر زواجهما من صديقه الحميم. والشيء الصادم أكثر من ذلك في تعليق مويناهان هو الطريقة التي استخدمها لفرض تفسير أخلاقي أحاديث الجانب على قصة لورانس ذات النهاية المفتوحة، وهو في نفس الوقت يطلق العنان للخيال الذكوري عن الهرب بينما هو يعيد التأكيد على النظام الملائم "ال الطبيعي" للعلاقات بين جنسين مختلفين. إن هنرى ينقذ مارش من شرك حياة منزليّة "مملة" ، ربما ليضعها في حياة منزليّة أخرى بوصفها زوجته، وهي حياة أكثر إذاعاناً لكنها "صحية". إن مويناهان يبسّط موضع غموض تقديم لورانس للشخصيات الداخلية في الصراع الميلودرامي بين الحياة والموت، ومن الواضح أنه يفعل ذلك دون أن يعي المفارقة الكوميدية المثيرة للاشمئزاز في تيجيله للرجل ذي البندقية كقوة مانحة للحياة. وتفسير مويناهان لشخصيتي المرأتين سلبي بنفس القدر، فهما مجرد أشياء يصيدها الرجل ذو البندقية ويخترقها. ولا يطرأ على بال هذا الناقد أن النساء القارئات للرواية أو لتعليقه عليها قد لا يرحبن بالإذعان لنظام المعنى هذا، فهو نظام يستبعد إمكانية أي منظور أو تفسير نسائي بديل.

حتى النقاد الذكور المتعاطفون غالباً ما يتوقفون عند حدود أى قراءة للنص قد تقودهم إلى تفسير يتضمن نظام معنى معارض، أو ينبعطرون بعيداً عن المعنى الضمني المعارض. وقد كانت شخصية سو برايدهيد *Sue Bridehead* في رواية توماس هاردي "جود الفامض" *Jude the Obscure* محوراً للكثير من التعليق النقدي . يمثل هاردي

سو برايدهيد كشخصية محيرة ومقاومة للتفسير السهل. إنها ذات اتجاه ثقافي راديكالي ، تقاوم المعتقدات والمؤسسات التقليدية، وتستهزيء بالقواعد الدينية والأخلاقية التي تكتب الناس، وتزدرى طرق التفكير البالية. لكنها تخاف أيضاً من الالتزام العاطفى، وهى شديدة الحساسية للنقد، ومكبوتة وكابطة جنسياً؛ وتحتاج دائمًا إلى تعاطف وحب جود، لكنها لا ترحب بأن تعطى المقابل مجاناً. وفي النهاية، يختزل طلبها للعيش - بأسلوب يتجاوز العرف الأخلاقي - إلى إذعان مازوخى للمطالب الجنسية لزوجها الشرعى الذى لا تشعر نحوه إلا بالاشمئزاز. يمكن إدراك مأساة سو برايدهيد بأن نفهمها على أنها صراع داخلى مدمى، إذ أن هضمها لقواعد الأخلاقية الكابطة ودمجها بذاتها يجعلها ترى نزعاتها الجنسية الطبيعية شيئاً مخجلًا ، ويعندها من الوعى الذاتى بها. وهى تزيح هذه الرغبة المحظورة إلى حماس تعلقى، ولأن هذا الحماس يعجز عن إدراك ذاته، فإنه يريد حتماً إلى إذعان جامد عند تعرضه لتهديد بالرقابة أو العقاب. إن مثل هذا الإفساد للحياة بتنوع الكبت الأخلاقي التى تدمجها الشخصيات فى ذاتها من الموضوعات المتكررة فى أعمال هاردى ، وهذا يؤيد مثل هذا التفسير لشخصية سو .

ولروبرت ب. هيلمان Robert B. Heilman قراءة حساسة للرواية وجُهْته نحو إدراكها على هذا النحو. إنه يقدر تمثيل هاردى لسو كـ "عمل رائع من أعمال المخيلة التاريخية" من حيث إن بناء الشخصية يوحى بصراع بين المثالية أو الروحانية والقواعد الأخلاقية التقليدية^(١٣). لقد جعل منها رمزاً لمثالية شيللى ... مع لمسة قوية من ... النزعة الفيكتورية^(١٤). لكن هيلمان لا يمكنه متابعة هذه البصيرة باستكشاف ما قد تعنيه من حيث الحالة الجنسية المعذبة لسو، رغم أن تلك المشكلة تقع في مركز رواية هاردى. يعتقد هيلمان أن فعل هذا سيعني إنكار المكانة التراجيدية للرواية. وهو يدعى أنه لو اعتبر سو امرأة فإن هذا يعني تضييق مفرزى شخصيتها، ومن ثم الحد من المعنى الذى توحى به الرواية. وبخلص هيلمان إلى أن هاردى يتخيّل سو كشخص ذكى لكنه عادى ، تطمح إلى حياة تتجاوز حدود المجتمع والتقاليد، لكن قواها العاطفية لا ترقى إلى طموحها الذهنى . يكتب هيلمان: إن "سو لا تملك تلك الرؤية، إنها جميع

الأشخاص، هي تماما كل الأشخاص المألوفين لنا^(١٥). وبهذا الانحراف في المنطق النقدي يصد هيلمان الموضوع الخطر الذي يفتحه النص بوضوح، موضوع التزععات الجنسية للمرأة، ويعيد تأكيد المعنى بوصفه ذكرا. ولا يكتسب النص كامل أهميته بالنسبة له إلا لو تمكنا من تقسير شخصية سوكروج بشكل ما. وكما تلاحظ كارولين هييلبران Carolyn Heilbrun ، لا يوجد مجال لوجهة نظر نسوية ... لا توجد وجهات نظر مذكورة ولا مؤثرة، فهناك فقط وجهة النظر الإنسانية، التي تصادف أنها كانت دانيا وجهة نظر ذكور^(١٦).

لقد رأينا في الفصل الأول أن الكثير من كتابات الرجال تعبر ضمناً عن قلق الذكور من قوة كل ما يتصل بالجنس لدى النساء، واحتياج الرجال إلى الاحتفاظ بالتحكم في تلك القوة الخطرة التي لا يمكن سبر غورها. ويعبر النقد الذي يكتب به الذكور عن قلق مماثل. لقد أشارت الناقدة النسوية جاكلين روز Jacqueline Rose إلى أحد تقاليد النقد الذي يكتبه الذكور، والذي يصر على التوصية بأن يتم تقديم النصوص على أساس تماسكتها الجمالى، ووضع قيود رقابية على النصوص التي توجد فيها انفعالات مفرطة خارجة عن قدرة القالب الفنى على التحكم فيها، ينبع عنها تشوش المعنى وعدم القدرة على فك شفريته. إن ما يلفت النظر في مثل هذا النوع من النقد هو كثرة إزاحة النقاش حول التماسك الجمالى للأعمال ليحل محله اهتمام بالصفات المنحرفة أو المشكلة في الجنس لدى شخصية مؤثرة وردت في العمل. ترى روز أن التقليد النقدي الذي يتسم بفرض الوصاية والحكم الأخلاقي قد نشأ في المقالة المؤثرة التي كتبها ت. س. إليوت عن هاملت Hamlet (١٩١٩)، والتي نقد فيها المسرحية باعتبارها تحتوى على انفعالات مفرطة تستعصى على التحكم^(١٧). يزعم إليوت أن مسرحية هاملت قد فشلت في تحقيق الوحدة الجمالية لأن الملكة جيرترود Gertrude ليست سبباً كافياً لتبرير شدة الانفعالات التي عبر عنها البطل. وكما يهتز النظام الاجتماعي والأخلاقي داخل المسرحية بسبب سوء التربية الجنسية لجيرترود، فإن عدم التماسك الجمالى لجيرترود يؤدى إلى تشوش المعنى بالنسبة للمسرحية. وتخرج روز بخلاصة مفادها أنه بالنسبة لل قالب الأخلاقي للنقد المذكر الذي ابتكره

إليوت، لا مفر من أن تُنْتَج قوة الجنس لدى الأنثى مشكلة في التفسير؛ إذ تتجاوز بطبعتها حدود أخلاقيات ومعارف الذكور^(١٨). كثيراً ما يبدو أن القراءات النقدية التي كتبها ذكور تبذل محاولة للتحكم في أي إفراط يهدد المعنى في النص الأدبي ولحجب هذا الإفراط، كما تحاول إعادة فرض تفسيرات مذكورة محدودة على أي بديل يمكن أن تكون فيها حميمية هدامـة. إن نظرتهم الأحادية تستبعد بالضرورة الجنس لدى النساء بوصفه وجوداً يمكن التعرف عليه، ويظهر مردود هذا الاستبعاد دائماً على شكل عدم قدرة على حل شفرة المعنى، أو عدم تماسك جمالي . ومهما كانت طريقة إدراك الجنس لدى النساء، فهو يقع لا محالة تحت وصاية أو رقابة الناقد الذكرى البالغ. لقد صار إدراك الحالة الجنسية المؤنثة كإفراط هدام فكرة هامة لدى بعض النسويات الفرنسيات، وسيتمتناول هذا بمزيد من التفصيل في الفصل الخامس .

إذا فُسرت شخصية سو برايدلر من حيث كونها امرأة، فلا يمكن للناقد الذكر أن يرى فيها أي مغزى فني ؛ إذ تظل حالة خاصة لا أكثر، بل حتى حالة مرضية . لا يمكن أن يبدو لسو معنى تام إلا بوصفها ممثلاً للإنسانية جماء everyman ، والرجل وحده هو الذي يمكن أن يمثل المعيار الإنساني . وعندما يفكر النقاد الذكور في أعمال الكاتبات النساء فإنهم يستخدمون نفس المنطق لينكروا أو يتتجاهلوا أو يهمشوا الإنجازات الفنية للنساء . فهم دائماً يعتبرون الكاتبات النساء حالات خاصة: الكتابة عمل الذكور، والنساء ليسن إلا نساء في المقام الأول دائمـاً، ثم كاتبات في المقام الثاني فقط. لقد لخصت إيلمان ببراعة الاتجاه السائد للنقد الذكور: "يجب أن يكون هناك على الدوام نوعان من الأدب، كما يوجد نوعان من المراحيض العامة ، واحد للرجال والأخر للنساء"^(١٩). تقول إيلمان إن النقاد الذكور يعاملون الكتب التي تولفها نساء دائماً كما لو كانت النصوص نفسها نساء ، وبذا يفرضون عليها نفس الأنماط التي تميز التفكير في النساء عمومـاً. فكتابات النساء تتهم بأنها عديمة الشكل، محدودة، غير عقلانية، مفرطة في الانفعالية ولا تتبع قواعد الكتابة. وتخلص إيلمان إلى أن "في نقد كتابات النساء ، تتكرر كلمة صراغ حتى أكثر مما تتكرر كلمة هيستيريا . والقاعدة السارية هي : وجـه اللوم إلى أي شيء كتبته امرأة باعتباره صراغـاً، وامـدح أي شيء كتبته امرأة باعتباره ليس صراغـاً"^(٢٠).

وقد تمكن أرنولد بينيت Arnold Bennett من أن يجد نعماً أبغض من ذلك ليعبر به عن نفوفه من كتابات النساء؛ فهو يصف أسلوب جورج إليوت بأنه عفن رغم خلو أسلوبها من العنف، إلا أن عفنه الشديد يجعله حالياً من الحيوية التي تتضمن له طول البقاء. الناس يسمون أسلوبها "رجاليًا". هذا خطأ بالغ! إن أسلوب كتابتها بصراحة عدوانى، ووقع أحياناً، لكنه ليس رجاليًا أصيلاً أبداً. إنه بالعكس، أسلوب مؤنث صريح - مؤنث في افتقاره للكوابح، في امتلاكه بالإطناب، وفي تميزه بالغياب التام لأى إحساس بالشكل^(٢١).

وأجوانا روس Joanna Russ - وهى نفسها كاتبة مبدعة - تعليقات مسلية أكثر من تعليقات إيلمان - وإن كانت أكثر انطباعية - عن كيف تcum كتابات النساء How to Suppress Women's Writing (١٩٨٤). ولو كان العمل جيداً جودة غير منكورة، يحاول النقاد الذكور إرجاع امتيازه إلى تأثير شخصية رجل قريب من الكاتبة، كأب أو زوج. فمثلاً، قيلت مزاعم جادة عن أن الذى كتب مرتفعات وذرنج Wuthering Heights هو برانويل Branwell ، شقيق إميلى برونتى Emily Brontë . وعموماً يعمل النقد الذى يكتبه ذكور على إبعاد أو تهميش كتابات النساء بفرض رقابة على الموضوعات المسموح بها لما داتها ("لا توجد امرأة فاضلة تكتب عن مثل هذه الأشياء!"), أو عن طريق الحكم على مادة موضوعها بالتفاهة، وأنها غير ممثلة لما تكتب عنه، وغير هامة، ولا تعبر عن الهم العام. وكما تعلق فيرجينيا وولف Virginia Woolf "إن القيم الرجالية هي القيم السائدة... يزعم الناقد منهم أن هذا الكتاب هام لأنه يتناول الحرب. وذاك الكتاب تافه لأنه يتناول مشاعر المرأة الجالسة في غرفة الاستقبال".^(٢٢)

تقديم إيلين شووالتر فى كتابها "أدب يخصهم" A Literature of Their Own تسجيلاً بحثياً لعملية النقد فى القرن التاسع عشر، التى كانت تعمل بمعايير مزدوج، والتى قيدت بشدة مادة الموضوعات التى كانت متاحة للكتابات النساء، ثم لامتهن بشدة على ضيق أفق أعمالهن، يتعدد فى كتابات شووالتر صدى مزاعم إيلمان القائلة بأن "كتابات القرن التاسع عشر كُنْ فى أعين معاصريهن نساء فى المقام الأول، وفنانات فى المقام الثانى"^(٢٣). تجادل شووالتر فى أن النقد السلبي الذى كتبه ذكور

عن الكاتبات النساء قد برب التأكيدات على أن كتابات النساء كانت وستظل دائماً أضعف وأدنى من كتابات الرجال، وأن هذا التدني متصل في كتاباتهن. وقد برهنوا على ذلك بربط كتابات النساء براء ذات نزعة جوهرية عن الطبيعة البيولوجية للمرأة: "عندما فكر الفيكتوريون في الكاتبة المرأة ، فكروا فوراً في جسد الأنثى وما يلم به من آلام ووظائف معوقة لصاحبته"^(٤). نظر أهل العصر الفيكتوري إلى الإبداع الطبيعي للنساء على أنه متحمّل حول حمل الأطفال وتربيةهم، وإلى أن "مجالهن الملائم" هو البيت. ظل النقاد الذكور يلمحون إلى أن النساء التعبارات المحروم من التحقق الأسري هن فقط اللاتي يبحثن إلى الكتابة، وترددت العديد من التحدّيات الرصينة عن أن الاستثارة الذهنية ستدمّر الصحة البدنية والعقلية للنساء تدميراً خطيراً، فالنساء يعانين دائماً من عدم استقرار صحة الجسم والعقل. وحتى فترة حديثة كعام ١٨٩٢ أكدت بعض الكاتبات أن "النساء السعيدات، نوات القلوب الراضية الممتلئة، لا يحتاجن كثيراً إلى الكلام . فحياتهان كاملة مكتملة، وهن لا يطلبن إلا دوام حال هذه الواجبات المنزلية الهادئة ، التي تشعر النساء البيتية عن حق أنها مهنتهن الحقيقة"^(٥). إننا نرغب في أن نعتقد بأن مثل هذه الاتجاهات لم تعد سائدة، وأن الحكم على عمل النساء الآن يتم على أساس ما يستحقه تماماً دون أي اعتبار لجسد الكاتبة. لكن، فلتتأمل هذه العبارة المقتبسة من المقدمة الحماسية التي كتبها الشاعر روبرت لوويل Robert Lowell للديوان الشعري الأخير لزميلته سيلفيا بلاس Sylvia Plath، الذي يحمل عنوان "أريال" Ariel .

في هذه القصائد التي كتبتها سيلفيا بلاس في الشهور الأخيرة من حياتها، تصير الشاعرة نفسها، شيئاً خيالياً، مخلوقاً جديداً نحو جديد وبرى ومرهف - فهي تكاد لا تكون شخصاً على الإطلاق، ولا امرأة، وبالتأكيد ليست مجرد أي "شاعرة"، لكنها بطلة من هؤلاء البطولات الكلاسيكيات العظيمات اللاتي يفعلن الواقع، المنومات مغناطيسياً. إن الشخصية مؤنثة أكثر منها أنثى، رغم أن كل ما اعتدنا على التفكير فيه باعتباره مؤنثاً قد انقلب رأساً على عقب . والصوت يكون تارة مسليناً باعتدال

وظيفاً، وтараقة فطا، وтараقة غريبا، بناتيّا ، ساحراً ، وтараقة يهبط إلى مرتبة الصرير
الخشن الصادر عن مصادمة دماء الرجال^(٢٣) .

لا يوجد أدنى شك في تقدير لوويل لبلاد تقديراً أصيلاً بوصفها صاحبة موهبة فوق العادة. (تكشف لهجته الرافضة للشاعرات في عبارة "هي بالتأكيد ليست مجرد أي شاعرة" عن أسلوب تفكيره "التقليدي" في الشاعرات). لكن هذه التعليقات تؤدي باستمرار إلى إخفاء شخصية بلاط خلف شعرها، وهذه الهوية المشوشة الملتحمة بالشعر توصف دائمًا في شكل أنماط نوعية، حتى لو كانت "تکاد لا تكون ... امرأة". ما الذي يقصده بقوله إن تلك الشخصية البطولية التي تفوق الواقع "مؤنثة" وليس أنثى؟ هل يلمح إلى أن الكائنة المكونة من التحام الشخص/الشعر قد أفلتت من ضعف صفات جسد الأنثى العادي؟ يبدو أن الشعر بالنسبة للوويل هو النطق التلقائي للمرأة الفعلية الغامضة، سيلفيًا بلاط، المتحولة إلى أنوثة أسطورية، برية وتخيلية.

أما ما لا يخبرنا عنه لوويل بأى شيء فهو جداره شعر بلاط بالاستحسان، من حيث هو شعر، كلمات مخطوطة على ورق، كما لا يخبرنا بشيء عن انتباها المنضبط للترتيب النظمي، عن دقتها اللغوية التي اكتسبتها بجهد جهيد، بطعموها وسعيها القصدى للكمال الذى اتخذته سبيلاً لعملها. وقد استمرت الكثير من التعليقات النقدية التي كتبت عن أعمال بلاط فى تعمد إظهارها فى صورة أسطورية والخلط بين شخصها وبين شعرها^(٢٧). يقدم الإنجاز الشعري البارز لبلاد على أنه نطق تلقائي، يكاد يكون شيطانياً، يعبر بوضوح عن نفسية مؤنثة برية ولاعقلانية. إن هذا تعليم على الجهد الشاق الذى بذلته بلاط التزاماً منها بتكوين نفسها كشاعرة جيدة، بينما يؤدى إظهارها فى صورة أسطورية إلى تحويلها إلى حالة خاصة، وبذل، لا يستتبع الإعجاب بشعيرها بالضرورة تعديل المزاعم العامة عن القدرات الشعرية للنساء، عن حاليهن الفطرية ك "شاعرات". وقد طبقت عملية مشابهة من التصوير فى صورة أسطورية ودمج شخص الكاتبة مع عملها على إيميلي برونتى.

ليست جميع الكاتبات النساء من المحظوظات بحيث يعتبرهن الناقد الذكر حالات خاصة من روح الأنوثة المتحررة من الجسد المؤنث. في دراسة طموحة ومؤثرة عن

النقد الأدبي يناقش جيفرى هارتمان Geoffrey Hartman كاتبة واحدة فقط وسط كوكبة من المؤلفين الذكور "العظم" (سيرد المزيد عن هذا فيما يلى). وهو يحتاج إلى مثال ليوضح ما يراه كرفض بيوريتاني أو "خوف من الإفراط" في اللغة. ما هو أفضل خدمة هذا الغرض من شعر إيميلى ديكنسون Emily Dickinson التي يعرف جميع قرائها أنها عاشت في عزلة وماتت دون أن تتزوج. إن الجانب الذي يركز عليه هارتمان من الأسلوب الشعري لديكنسون كعلامة على إنكارها للإفراط اللغوى، واعتناقها للموت، هو إصرارها على استخدام الوسائل: "ربما لأنها تصل وتفصل في نفس الوقت، مثلها مثل غشاء البكارة ... إن الوائلة^(*)-غشاء البكارة تحول إيميلى إلى بيرسيفونى^(**)". لا يوجد لدى هارتمان أدنى خجل من هذا الانتهاك اللغوى؛ فكتابه النساء، باعتبارها امتداداً للجسد الأنثوى ، شيء يمكن للناقد الذكر القوى أن يمسكه بقبضته ويتسيد عليه.

لكن في تعليق هارتمان المبتدل على ديكنسون لهجة هزلية غير مقصودة، تكشف بلطف عن العمى النوعي gender blindness الموجود لدى الكثرين من النقاد الذكور. فهم يعتبرون أن الكتابة بأقلام النساء هي دائمًا "كتابة نساء"، تفهم وتقييم على أساس الحالة الخاصة ل النوعين. أما الكتابة بأقلام الرجال فهي مجرد كتابة. هاكم إذن مثال نموذجي لأسلوب هارتمان: "إن ما أقوله إذن - بأسلوب متحذل، يختزل أمراً هاماً إلى أثره الرسمي - هو أن التعليق النقدى الأدبى قد يعبر الخط الفاصل بينه وبين الأدب ويتطبع براعة شديدة مثله"^(١). ما الذى نفعنا نحن مع إدمان أسلوب هارتمان نفسه على الوائلة-غشاء البكارة، واحتياجه إلى "عبور الخط"؟ لا يمكن قراءة هذا، وفقاً لأسلوب هارتمان النقدى ، كعلامة على احتباس المخصى في الحالة غير البرية العقيمة

(*) الوائلة: خط قصير (-) بين جزئى الكلمة المركبة، أو أجزاء كلمة مقسمة لتوضيح طريقة النطق بها
 (المترجمة: من قاموس المورد)

(**) بيرسيفونى فى الأساطير الأغريقية هي ابنة زيوس وديميتر التى خطفها بلوتو ليجعلها ملكة على العالم السفلى، لكنه سمح لها بالعودة للأرض لفترة محدودة كل عام (المترجمة).

للنقد الذى يكتبه الذكور، عاجز عن عبور الخط الفاصل بينه وبين مملكة الإبداع المؤنث التخيلي ، رغم رغبته فى ذلك؟

إذا كانت كاتبات مشهورات بحسن السيرة مثل بلاط وديكنسون غير قادرات على الفكاك من منظور النوع فى التعليق الذى يكتبه الذكور على أعمالهن، فإن الكاتبات الناشئات أو غير المعروفات يواجهن مزيداً من الصعوبات. تكتب مارجريت أتورد Mar Proce "كتب أحد الرجال عرضاً لدليوانى مراسم من تحت الأرض" garet Atwood: dures from Underground.. فتتكلم عن المخيلة "المنزلية"، وتجاهل تماماً حقيقة أن سبعة أثمان القصائد تجرى أحدها خارج المنزل ... فى حالته، تخللت النظريات التى تحدد ما الذى ينبغى على النساء أن يتناولته فى كتاباتهن تدخلأ قوياً بين القارئ والقصائد، مما جعل القصائد نفسها غير مرئية له^(٣٠). تعتقد الكثيرات من الكاتبات النساء أن كتابتهن لا يرجع أن تجد من يعرضها بنفس القدر ككتابات الرجال، وأنها حين تعرض، لا تعامل بنفس القدر من الاحترام. وهن يشكين أيضاً من أن العروض كثيراً ما تجمع أعمال الكاتبات النساء فى كتلة واحدة، كما لو كان نوعهن المشترك هو أهم شيء فى كتاباتهن، أو أن العروض التى تقدم لكتابات النساء تنشر فى صفحات المرأة بدلاً من الصفحات المخصصة للفنون عموماً بالجرائد والمجلات.

يقدم لنا كتاب "مراجعة العروض" Reviewing Reviews الذى أصدرته النساء العاملات فى جماعة نشر مسحًّا نظامياً إحصائياً لعاملة الصحف والدوريات للكاتبات النساء. لقد رصدن ثمانية وعشرين إصداراً بريطانياً شمل جرائد ومجلات عامة ودوريات أدبية صدرت عام ١٩٨٥ ، منها الأسبوعى ومنها الشهري ، وخرجن بنتائج تدعم تلك الشكوك. بتحليل طول مقالة العرض يتضح أنه فى جميع الإصدارات المدرسية - عدا مجلات المرأة- كانت عروض الكتب التى كتبها رجال تأخذ مساحة أكبر من عروض الكتب التى كتبتها نساء بقدر ذى دلالة. ففى دورية المستمع Listener مثلًا ، كان متوسط النسبة ٢٧ إلى ١٥ بوصة لصالح الرجال. ويتم تأكيد المكانة الأهم التى تعطى للكتب التى يكتبها رجال عن طريق وضعها فى موقع أكثر برؤزاً فى قمة الصفحة . وفي دورية عرض الكتب اللندنية London Review of Books مثلًا،

وضعت كتابات الرجال قبل كتابات النساء في الصفحة بنسبة ١٠٠٪، وخلال العام الذي أجري فيه المسح لم توضع كتب النساء أبداً في الصفحة قبل كتب الرجال. يمكن تفسير إزاحة الكاتبات النساء إلى موضع ثانوي بأن معظم ناشرى وعارضى الأدب نذكور. فى كل المنشورات، عدا مجلات المرأة، تبلغ نسبة عروض كتابات النساء إلى مجلمل عروض الكتابات الأدبية أقل من ٣٠٪، وتلقى العروض التى تكتبها ناقدات نساء مصيراً موازياً ، إذ تعطى مكانة أقل من حيث طول المقالة وموضعها في الصفحة.

تنتج هذه الأوضاع قياداً مزدوجاً على الكاتبات النساء . إذا عرض كتابتهن ناقد نذكر، وهو المرجع إحصائياً، فسيعنانين من تنميتهن بسبب نوعهن من الصنف الذى وصفته مارجريت آنرود. أما الناقدة المرأة فقد تظهر مزيداً من التعاطف والفهم للعمل، لكن العرض الذى تكتبه ناقدة امرأة قد يكون علامة على تدنى مكانة الكاتبة، حيث إنه يلقى اهتماماً أقل وتكون جاذبيته محدودة.

التعرف على التراث الأدبي للذكور

المحت الناقدتان النسويتان ساندرا جيلبرت Sandra Gilbert وسوزان جوبار Susan Gubar حديثاً إلى أنه رغم التمييز الخطير ضد الكاتبات النساء، إلا أن الزيادة الملموسة في عدد الكاتبات المحترفات منذ نهايات القرن التاسع عشر قد أثارت أزمة قلق وسط الرجال العاملين بالأدب، سواء منهم الكتاب أو النقاد. ومن السبل التي اتبعوها لمحاولة الدفاع عن أنفسهم مما تخيلوه تهديداً لهم سبب "يشمل بناء تاريخ أدبي ينكر الوجود الواقعى للكاتبات النساء ... مع بنزوع خطاب نقدى ذكرى حديث، تمثله الأعمال التى تشكل نظريات وتراث الأدب ... يمكن رؤيته على أنه محاولة لبناء النسخة المذكورة من التاريخ الأدبي الذى لا تلعب فيها النساء أى دور" (٣١). بعبارة أخرى، الوجه الآخر لعملة اعتبار جميع الكاتبات النساء حالات خاصة هي إدراك للتراث الأدبي كتراث بطولي مكون باكمله من تتبع من الآباء العظام والأبناء العظام. لا توجد أمهات ولا بنات في مملكة التراث الأدبي التي يبنيها النقاد الذكور - فتاج العظمة ينتقل بالكامل عبر الخط المذكور.

من الأعمال التي شكلت التراث الأدبي والتي صارت لها سمعة سيئة في النقد الأدبي النسوى كتاب "قلق التأثير" *The Anxiety of Influence* الذي كتبه هارولد بلوم Harold Bloom سنة ١٩٧٣ . هذا كتاب صغير لكنه مؤثر جدا، وهو يزعم أنه يقدم تاريخاً جديداً للأدب وممارسة نقدية جديدة مبنية على هذا التاريخ. يجادل بلوم في أن التاريخ الأدبي يجب أن يُرى كنضال يخوضه كل شاعر أو كاتب جديد ضد التأثير القوي لمن سبقوه، وك حاجة إلى انتقال أعمال الكاتب الذي سبقه أو إساءة تفسيرها حتى يمكنه أن يخلق من نفسه شاعراً . وهو يستخدم لغة ملحمية ليصف هذا النضال: إنه "نضال بين أنداد أقوية"، أب وابن كطرفين قويين متعارضين^(٣٢). يوصف الإبداع الفنى عبر صفحات الكتاب على أنه مشهد حربى : تennyson مشغول بـ "تحد خفى طويل المدى لكىتس Keats، وستيفينز Stevens فى حالة "حرب أهلية" مع كبار الشعراء الرومانسيين الإنجليز والأمريكين^(٣٣)). فلا عجب إذن (بل ربما قد نشعر أنه حتى أمر غير مرغوب فيه) ألا توجد امرأة واحدة بين المحاربين العظام الذين ذكرهم بلوم. وهو يؤكد أن "القصائد يكتبها الرجال"^(٣٤). والأنثى الوحيدة التي يعترف بوجودها فى بنائه للتاريخ الأدبي هي ربة الفنون التى تلهم الشاعر. ربما نجد هنا أوضح نظرة على الازدراء الخفى الذى يكنه بلوم للنساء: فاكثراً ما يقلق الشاعر أن "كلمة ليست له وحده، وإن] ربة الفن التى تلهمه قد مارست العهر مع الكثيرين قبله"^(٣٥). والهدف النهائى لبلوم هو أن يبني نفسه كمحارب بطولي فى صراع الإبداع. وحيث إن الشعراء يبنون أنفسهم عن طريق سوء الفهم (إساءة التفسير)، فالفرق بين الكتابة الشعرية والكتابة النقدية ليس إلا فرقاً فى الدرجة: "لا توجد تفسيرات، ما يوجد هو إساءة تفسير ، وهكذا يكون كل النقد شعراً منتشرًا"^(٣٦). وهكذا يتمكن بلوم من دخول القائمة كبطل للإبداع يتعامل مع الموت. وغنى عن الذكر أن بلوم لا يعترف بوجود أى ناقدات نسائية فى ساحة القتال الخاصة بـ "الشعر المنتشر".

من الأعمال الأخرى المكونة للتراث الأدبي كتاب "النقد فى البرية: دراسة لأدب اليوم" *Criticism in the Wilderness: A Study of Literature Today* الذي كتبه جيفرى هارتمان سنة ١٩٨٠ . يكتب هارتمان عن امرأة واحدة على سبيل الاستثناء،

هي إيميلي ديكنسون، أما عدا ذلك، فإنه يبني تاريخاً أدبياً ونقدياً للكتاب الذكور الأبطال: كولريdge Coleridge ، وكارل ليل Carlyle ، ونيتشه Nietzsche ، وبيتس Yeats ، وبينجامين Benjamin ، وهارولد بلوم، ودريدا Derrida ، الذين يكونون سلالة حاكمة من الكتاب الذكور يدفعهم إحساس بإفراط شيطاني في اللغة . الهدف الظاهري لهارتمان هو إنقاذ النقد الأدبي من البرية الأكاديمية؛ "ما لم نتمكن من أن نجد باباً .. يقودنا من العلوم الإنسانية إلى المجتمع ... فستتحول العلوم الإنسانية حتماً إلى أقسام خدمات لغيرها من فروع الأقسام الأكاديمية"^(٣٧). والحل الذي يقدمه يمكن أن يعرف ضمناً من القائمة التي يقدمها بأسماء أعضاء المحفل الإلهي (آذار/ انظرى ما سبق)، وهو حل قد يبدو أن فيه مفارقة . يجب على النقد أن ينفصل عنه نوقه الأسلوبى، ويعتنق ما في اللغة الأدبية من إفراط دينى . لابد أن يصير الناقد شاعراً : "قد يعبر التعليق النقدي الأدبي الخط الفاصل بينه وبين الأدب ويطلب براعة شديدة مثله"^(٣٨). وأيما كانت الأبواب التي يتصور هارتمان أن هذا القالب النقدي "المفرط" سيفتحها، فمن الواضح أنها ليست الباب المؤدى إلى النصف الآخر من النوع البشري . فالنساء في عرف هارتمان يمثلن القيود، كما في مثال ديكنسون. وربة الفن الملامحة للذوق النقدي التي يستهجنها هارتمان هي "حاكمة أكثر منها ربة فنون"^(٣٩). ويبدو أنه، مثل الكثير من النقاد الذكور، يعمى عن محدودية رؤيته. يقول هارتمان إن "المعلم الملاحم للبشرية يشير دائمًا إلى شيء تتجاهله وجهة النظر السائدة ، أو أن إحساسنا نحوه قد تبلد بفعل الفتنة ، أو صرنا نزدرره بحكم الموضة أو الضغوط الاجتماعية"^(٤٠). لكن ما نوع الإلهام الذي يقدمه هارتمان للطلابات، والقارئات، والكاتبات بتراثه الأدبي المكون من إفراط إبداعي يتجاهل ويزدرى وجودهن نفسه؟

يبدو أن عنوان الكتاب الذي حررته ليزل أ. فيدلر Leslie A. Fiedler : وهيostenon A. بيكر جونيور Houstin A. Baker Jr. سنة ١٩٧٩ بعنوان "الأدب الإنجليزي: كشف التراث الأدبي" English Literature: Opening Up the Canon يلقى مزيداً من الشك على دعوة هارتمان لقصر تاريخ الأدب على الذكور. تعلن مقدمة الكتاب أن هدف النص هو "محاولة للهرب من ضيق الأفق" ، لكنه يعني من نفس المعنى

عن النوع. فالنطاق الذي تغطيه الأنشطة الاجتماعية للبشر يفهم على أنه "رجل اقتصادي .. ورجل يؤدى عمله" (٤١). وبينما لم يعد الكاتب يدرك بالضرورة على أنه أبيض، ما زال يزعم أنه ذكر: فبالنسبة للكاتب المتمي لقبيلة اليوروبية "تشمل معرفته باللغة الإنجليزية القواعد وال العلاقات، والعلامات والشفرات، التي تجعل اللغة ملائمة لتصميماته التعبيرية" (٤٢). ويوافق كتاب "فن الإفراط: تملك ناصية الكتابة في الأدب The Art of Excess: Mastery in Contemporary Ameri- can Fiction" الذي كتبه توم لكلير Tom LeClair سنة ١٩٨٩ تقليد بناء التراث الأدبي المكون من أعمال كتاب ذكور، باستخدام اللغة الرجالية للنضال والفتورات الملحمية كما يوحى عنوان الكتاب. لكن بما أن ليكلير كتب كتابه في نهايات ثمانينات القرن العشرين، فلا يمكنه أن ينفصل عن كاهله ببساطة الوعي الصعب باعتراض النسويات على مثل هذه الأعمال، فهو يوحي هؤلاء اللاتي حاولن "كشف التراث الأدبي التاريخي ، فوضعن في محاولتهن تلك أعمالاً لا تحظى بسمعة كبيرة محل الرواج الأدبي السابقة ... وقد خلقت مراجعات التراث الأدبي هؤلاء شكلاً في الكتاب الذكور المعاصرين اللاتي يطمحن إلى التسديد عليهم ومهاجمتهم" (٤٣). وهو يضع رواية لأورسولا لي جوين Ursula Le Guin في قائمة الأعمال العظيمة التي وضعها في قائمة التراث الأدبي، لكن حيث إنه يعطى من قيمة العدوان والقوة، لا عجب في أن تكون جميع الأعمال العظيمة الأخرى التي اختارها من كتابات الرجال. يكشف ليكلير عن عماد عن المزاعم الخاصة بال النوع التي تحكم قيمه النقدية حين ينزع عن النساء سلاح الإبداع: "لقد سالت أليس ووكر Alice Walker مرة ... لماذا لم تكتب الروائيات النساء مثمناً يكتب توماس بيتشون Thomas Pynchon . فأجابته ووكر، "لماذا يجب عليهن أن يرغبن في فعل ذلك؟" (٤٤). حقاً!

هل "الأدب" شيء يخلقه كتاب ذو قدرة وتميز في الخيال، أم هل هو نتاج النقد الأدبي ؟ يوحى النقاش الدائر حول هذا الموضوع حتى الآن بأن بنية الأدب تقوم - ولو جزئياً - على أساس النقد الأدبي . ويبدو أن "روائع" الأعمال لا تختار وأن جمع التراث الأدبي لا يتم على أساس معايير أصيلة للامتياز، لكن على أساس مزاعم عن

النوعين (الرجال والنساء) لم توضع موضع التساؤل ، وعلى أساس عمل النقاد الذكور أصحاب السطوة. إن دور نشر الأدب وأقسام الأدب في مؤسسات التعليم العالي تتصادم مع بناء الأدب على أنه شيء يهيمن عليه الذكور. يظهر في المختارات الأدبية الكبرى ومخطوطات المناهج الدراسية خلل شديد في نسبة كتابات الرجال إلى كتابات النساء. في مسح أجرى ما بين ١٩٧٠ و١٩٧٦ على ٢٢٣ مقررًا دراسيًا من مناهج الدراسات الأدبية المعدة لطلبة الدرجة الجامعية الأولى في الولايات المتحدة الأمريكية، وجدت الكاتبة تيللي أولسين Tillie Olsen أن نسبة الكاتبات النساء إلى الكتاب الرجال ٦٪ مقابل ٩٤٪^(٤٥). وفي كتاب حديث ألفه بول لوتر Paul Lauter سنة ١٩٩١ بعنوان "التراث الأدبي والسباقات" Cannon and Contexts يصف المؤلف مسحًا أجراه شبهاه بالمسح السابق. أجراه لوتر مسحه في ثمانينات القرن العشرين على المقررات التي تدرس المدخل إلى الأدب الأمريكي . وقد لاحظ أن النساء لم يبقن مستبعديات إلى حد بعيد من مخطوطات هذه المقررات فحسب، بل لاحظ أيضًا عودة ظهور المقاومة للتغيير طوال عقد ثمانينيات القرن العشرين^(٤٦).

وقد كشفت تيللي أولسين أيضًا عن غياب الكاتبات من المختارات الأدبية الكبرى المستخدمة للتدريس لطلبة دراسات الدرجة الجامعية الأولى والتي يشتريها الجمهور العام . وربما كانت تلك المختارات تعمل أكثر من أي مصدر آخر على بناء معظم الإحساس العام بما يكون "الأدب". وقد وجدت أولسين في مسحها للمختارات الأدبية اختلال النسبة بين النساء والرجال، بحيث بلغت كتابات النساء المنتقاة للمختارات الأدبية ٩٪ مقابل ٩١٪ لكتابات الرجال^(٤٧). يتفق هذا الرقم مع تمثيل الشاعرات النساء في المختارات الأدبية بنسبة ٨٪ كما تقول جوانا روس، التي تعلق على ذلك قائلة : "إن ما يلفت النظر في تلك الأمثلة أنه رغم أن نسبة النساء اللاتي توضع أعمالهن في المختارات الأدبية تظل ما بين خمسة إلى ثمانية في المائة، فإن شخصيات الكاتبات التي يتم اختيار أعمالهن تتغير بشكل لافت للنظر ... إيليزابيث باريت براوننج Elizabeth Barrett Browning وإيميلي برونتي تصعدان وتهبطان كقطعة الفلين، وكانت إديث وارتون Edith Wharton جزءاً من الأدب الإنجليزي سنة ١٩٦٨، ثم احتفت في ثانيا

الظلمات في سنة ١٩٧٧ - لكن تظل هناك دائمًا نساء بعده يكفي لتحقيق نسبة الخمسة بالمائة لكنه لا يكفي أبداً لتجاوز نسبة الثمانية بالمائة^(٤٨).

والوضع في بريطانيا شبيه جدًا بذلك. يكشف مسح مطول أجري على المختارات الشعرية الرئيسية من ١٩٢٠ إلى ١٩٨٠ أن الشاعرات النساء لا يشكلن إلا ٩٪ من العناوين الموجودة في تلك المختارات^(٤٩). ويزعم كتاب ربيع المقام، هو "مختارات أكسفورد من الشعر الإنجليزي" Oxford Anthology of English Poetry في مقدمته أنه يقدم نماذج مماثلة للبيان العام للشعر الإنجليزي^(٥٠). يشمل المجلد الأول (من مادة سبنسر إلى كраб Spencer to Crab) أربع شاعرات من بين الخمسة وتسعين شاعراً وشاعرة الممثلين فيه؛ وفي المجلد الثاني (من مادة بلير إلى هايني Blake to Heaney) عشر شاعرات من إجمالي ١١٢ شاعرًا وشاعرة.

تحدي التراث الأدبي

إن الذكور يتحكمون في جميع ميادين النشاط الأدبي : النقد، وعرض الكتب، والنشر، والتعليم . وقد تحدت الناقدات النسويات تحكمهم بطريقتين أساسيتين. كما رأينا في الفصل الأول وفي بداية هذا الفصل، وجد وما زال يوجد نطاق واسع من برامج إعادة قراءة نصوص التراث الأدبي التي ألفها ذكور، والمقالات النقدية التي كتبها ذكور عن كتابات النساء والرجال، والأبنية التي يقيمها الذكور للتاريخ الأدبي. تكتب الشاعرة والنقدية النسوية Adrienne Rich عن تلك المهمة الأساسية بعبارة إيجابية : فهي "إعادة نظر - فعل النظر إلى الخلف، الرؤية بعين جديدة، الدخول إلى نص قديم من اتجاه نceği جديد. إنها بالنسبة للنساء أكثر من مجرد فصل في تاريخ الأدب، إنها فعل من أفعال العمل من أجل البقاء. فلن نتمكن من معرفة أنفسنا إلا لو تمكننا من فهم المزاعم التي تم إغراقنا بها"^(٥١).

ومع هذا العمل على إعادة النظر يهدف البحث العلمي إلى تأسيس تراث أدبي لكتابة النساء يمكن وضعه إلى جوار "روائع" التراث الأدبي الذي يهيمن عليه الذكور. تم الآن إعادة اكتشاف كتابات النساء المنسيّة والمهمّلة عبر التاريخ، ويعاد تقييمها،

ويتم إتاحتها لقطاع عريض من القراء والقارئات، حتى ولو للمرة الأولى. وقد ساعد على أداء هذا العمل نشوء جماعات نشر نسائية، قدمت أيضاً كثيراً من الدعم والتشجيع لكتابات جديداً. وفي المدارس العامة، والصناعية، والجامعات، تقدم مقررات عن كتابات النساء لتنطيط احتياجات الطلبة والطالبات، كما أنشئت أقسام لدراسات المرأة. وقد قام السوق الذي يتسع يوماً بعد يوم للكتب المكتوبة بأقلام نساء أو عن نساء بتتبّيه دور النشر الكبّرى لإنتاج نصوص ومحاضرات أدبية بأقلام نساء. سيكون موضوع الفصل التالى الاهتمام الحى بكتابات النساء . أما هنا، فسأرسم الخطوط العامة لبعض القضايا والمشكلات التى تثيرها هذه الطريقة الثانية فى تحدى هيمنة الذكور داخل المؤسسات الأدبية. وأعتقد أننا ، نحن القارئات/القراء ، والطالبات/الطلبة والمعلمات/المعلمون للمقررات الدراسية عن كتابات النساء فى إطار دراساتنا فى أقسام منفصلة مختصة بدراسات المرأة نكون بلهوات/بلهاء لو تجاهلنا فى فورة حماسنا خطر نزعة التعامل مع الكاتبات النساء كنماذج رمزية tokenism تزيد عزل أعمال الكاتبات النساء فى جيتو. لم يتم أبداً تحد واقعى لفهم أن الأدب فى أقصى أهميته وعاليته وهيبته الجمالية هو فى الغالب الأعم حكر على الذكور، بينما يظل ل معظم كتابات النساء مرتبة الحالة الخاصة، فتبعد إلى المفردات والأقسام المختصة بدراسات المرأة. والأدهى أن نهج " دراسات المرأة " يميل إلى صرف النظر عن السمات الأدبية الخاصة لأعمال كل كاتبة، أى صرف النظر عنها ككاتبة حديثة أو شاعرة غنائية مثلاً. وهذا بدوره يحد من إحساسنا بالنزعة الحديثة والشعر الغنائي ويشوه هذا الإحساس، ويعزز البناء السائد لتلك الأجناس الأدبية على أنها خاصة بالذكور. (انظر/انظري الفصل الثالث للاطلاع على مناقشة عن الكاتبات النساء والحداثة).

لن تعتبر أعمال الكاتبات النساء جزءاً من التراث الأدبي الهام حسب الاتجاه السائد، وإن يمكننا البدء فى معارضنة بناء تاريخ الأدب من سلالة حاكمة يسودها الذكور بالكامل إلا بالإصرار. وهناك بالفعل ضغوط فى هذا الاتجاه ، فمعظم المقررات الدراسية التى تدرس الآن عن الحداثة مثلاً تشمل رواية أو روایتين لفرجينيا وولف،

بل ربما بعض قصائد الشعر لـ هـ. دـ. H. D. Hilda Doolittle (هيلدا دوليتل) لكن اتباع طريقة الجدال على أساس حالة كمنهج لزيادة عدد النصوص المكتوبة بأقلام نساء في التراث الأدبي يمكن أن يعمل بالفعل على تقوية هيمنة الذكور. فالنساء القليلات اللاتي تدخل أعمالهن ضمن التراث الأدبي بتلك الوسيلة يفوقهن الرجال عدداً بما لا يقاس، بحيث يبدو ألا مفر من اعتبارهن حالات خاصة، مختلفات، بل حتى يتسمن بالغرابة. علاوة على أن قبولهن لا يأتي إلا بعد جدل للبرهنة على استحقاقهن بناء على معايير الامتياز التي وضعها الكتاب الذكور. والأمر كما عبر عنه توم ليكير ببلاغة شديدة هو “[لَا تتمكن] الروائيات النساء ... من الكتابة مثل توماس بينشون؟ وكما رأينا، فإن ما يسمى معايير الامتياز والاحكام الجمالية غالباً ما لا تزيد عن معايير العمى النوعي والتحيز الذكري . وهذا من أكثر القضايا ذات الاحتمالات الخلافية في النقد الأدبي النسوى.

إن وضع امرأة أو اثنتين ضمن التراث الأدبي التقليدي على سبيل الرمز هو ببساطة توقيع على الجماليات التي يحددها الذكور ، ولا يمكن تحدي هذا إلا بالإصرار على إدخال نصوص بأقلام نساء في التراث الأدبي بأكثر بكثير مما هو موجود حاليا. وحيث إن التراث الأدبي لا نهائى في أكثر مظاهره عملية -في ملخصات المقررات الدراسية وفي المختارات الأدبية- فإن هذا يستدعي صراعاً صدامياً مع المؤسسة الأدبية الموجودة حاليا. وكما كتبت ليليان رو宾سون Lillian Robinson في “خيانة نصنا: تحديات نسوية للتراث الأدبي” *Treason our Text: Feminist Challenges to the literary Canon*، “تأتي نقطة يتعين عندها على من يؤيد جعل التراث الأدبي يعترف بإنجازات الجنسين إما أن يحرض على فعل هذا أو أن يصمت ؛ إما أن كاتبة ما تبلغ من الجودة حدا يجعلها جديرة بأن تحل محل بعض الكتاب الذكور في قائمة القراءات الموصى بها أو أنها ليست كذلك”^{٥٢}. لكن، ما هو معنى “حد الجودة الذي يقرر الجدارة”؟ هل يجب أن تركز أعداد أكثر من ذلك من الكاتبات على قضية تساوى التمثيل بدلاً من التركيز على ما يسمى الامتياز؟ هناك جدل قوى يجب أن يثور لبيان أن أي تاريخ أدبي أو ثقافي يتتجاهل أو يستبعد نصف التجربة البشرية فهو تاريخ تم

إيقاره وميئوس منه. ورغم القوة التي لا تذكر لها هذا الخط التفكيري ، إلا أنه على ما يبدو ، يتوجه بنا نحو الدراسات الثقافية لا الدراسات الأدبية. وهذا اتجاه لا تأمل جميع الناقدات النسويات في اتخاذها، لأنهن يردن أن ييقنن ناقدات أدبيات بالإضافة إلى كونهن ناقدات نسويات.

لكن الخط المنهجي البديل لتأسيس معايير جمالية أصلية خالية من التحيز لأحد النوعين محفوف أيضاً بالمصاعب. فكما سترى في الفصل القادم، جادلت الكثيرات من الناقدات النسويات في أن الكاتبات النساء يصنعن تجربتهن برموز مختلفة تماماً عن رموز الرجال، وأنهن يعبرن عن عالمهن الخيالي عن طريق مجموعة مختلفة من الرموز والأخيلة، وأن أبنيتهم قد تطورت عن مصادر وتراثات مختلفة عن مصادر وتراثات الكتاب الذكور. كيف يمكننا إذن أن نقارن بين غير المتشابهين وفي نفس الوقت تكون منصفين لإنجازات كل من الجنسين؟ كما أنه في جزء كبير من التاريخ ، وفي الكثير من الثقافات حرمت النساء من رفع صوتهن في المجال العام، ومحبسن داخل جدران المجال الخاص. ألا يتبعى علينا، ما دام الأمر كذلك، أن نضع ضمن تقاليد التراث الأدبي الكتابات الشخصية، مثل الخطابات، واليوميات، باعتبارها أجناساً أدبية شرعية؟ وكيف لنا أن نفعل ذلك؟ وإذا فعلناه، هل نقيّم تلك الكتابات مع عمل مثل الفردوس المفقود مليئتين؟

توجد مشكلة أخرى تقف في وجه تأسيس تقييم موضوعي ، هي أن القراء يستجيبون بطرق مختلفة لنفس النصوص . إلى أي مدى تتأصل المعايير الجمالية في النصوص نفسها، وإلى أي مدى تدخل القيم والتوقعات الثقافية في تكوين معايير الامتياز التي تستخدمها كل قارئة وكل قارئ في عملية التأويل التي يقومون بها للنص؟^(٥٢) يزعم بول لوتر في كتابه "التراث الأدبي والسياسات" Canon and Contexts وجود كمية كبيرة من البراهين المنقولة عن طريق الحكى توحى بأن الطلبة من مختلف الصفوف الدراسية والخلفيات العرقية يبدون استجابات شديدة التباين لكتب مثل "ابنة الأرض" Daughter of Earth ، وهو كتاب كتبته امرأة بيضاء من الطبقة العاملة؛ وكانت عيونهم تراقب الإله Their Eyes were Watching God ، وهو كتاب كتبته امرأة

سوداء^(٤)). ويبدي الكاتب المسرحي جون ماك جراوث John McGrath رأياً مشابهاً فيما يخص المسرح في بريطانيا، فهو يصر على أن الفن ليس شيئاً عالمياً، وأن ما يسمى بالقيم "التراثية" للأدب الإنجليزي ليست إلا تعبيراً ثقافياً غير مباشر عن الطبقة السائدة: "إني أؤمن بوجود مشاهدين منتمين للطبقة العاملة ... لهم مطالب وقيم ... ليست أقل مصداقية"- أيما كانت كلمة مصداقية تعنى- ولا أقل ثراء ... ولا أقل مراعاة لـ "تراث" وللطف وحدة الذهن عن الثقافة المسرحية السائدة حالياً^(٥). من الواضح أننا يمكن أن نترجم مثل هذه التعليقات إلى عبارات ذات علاقة بال النوع: القارئات النساء ليسن أقل من الكاتبات النساء ، إذ يمكنهن أن يقمن مثيلهن بالتعبير الرمزي عن تجاربهن وتقييمها في إطار تراث مختلف عن تراث القراء الذكور، لكنه ليس أقل مصداقية، وثراء ورهافة ذهن. فإحساس القارئات بما هو كتاب جيد له مصداقية يجب أن يسجل كجزء من أي نسق قيم جمالي كفاء.

لكن تركيز لوتر وماك جراوث على الطبقة والعرق يذكرنا بمشكلة أخرى من مشاكل التقييم الفني . فالنساء ليسن مجموعة متجانسة؛ فهن أيضاً مقسمات حسب فروقهن الطبقية والعرقية واختلاف اتجاهاتهن الجنسية. تعبّر ليlian Ropinson في "خيانة تصنا عن قلقها من أن كثيراً من الأبحاث التي أجريت لتأسيس تراث Treson Our Text أدبي منفصل للنساء قد اعتمدت على "مجموعة أساسية من الأعمال المؤلفات كلهن من النساء البيضاوات، الموسرات نسبياً"^(٦). من الواضح أن هذا سيكُون صورة زائفة للأهداف النسوية لو أن كتابات النساء السوداء، أو السحاقيات أو المتنميات للطبقة العاملة قد وردت فقط على سبيل الرمز أو الحالة الخاصة في إطار تاريخ أدب النساء.

هل يمكن أن نعتبر محاولة إيجاد معايير جمالية تشمل أهلية الكتاب من النوعين، بل أيضاً من الكثير من نوى ونوات الخبرات الثقافية والقيم والتقاليد العديدة مشروعًا واقعياً ؟ ولو لم نتمكن من فعل ذلك، كيف لنا أن نجادل في ضم كاتبات/كتاب معينات/معينين دون غيرهن/غيرهم في مقررات دراساتنا الأدبية، وفي مختاراتنا الأدبية المنشورة وأبنيتها لتاريخ الأدب؟ هذه أسئلة صعبة، وعاجلة، وخلافية لم يتمكن النقد النسوى بعد من تقديم إجابات كاملة مُرضية لها. لكن الفضل يرجع للنقدات النسويات في إثارة تلك القضايا. وسأعود إلى بعضها في الفصلين الثالث والسابع.

ملخص لأهم النقاط

- إن إعادة قراءة ما كتبه النقاد الذكور عن النصوص المكونة للتراث الأدبي والتي كتبها ذكر يكشف عن استمرار بناء معانٍ اختزالية متحورة حول الرجل.
- النقاد الذكور يهمشون كتابات النساء بمعاملتها على أنها "حالات خاصة"، وهم يعتبرون أن كتابات الذكور هي المعيار، وإن كتابات النساء ترتبط بـ "أنوثتهن".
- يؤدي عرض الكتابات الجديدة لكتابات نساء إلى إعادة إنتاج هذا التهميش للأعمالهن بوصفها حالات خاصة.
- قام النقاد الذكور ببناء تراث أدبي يستبعد النساء الكاتبات من تاريخ الأدب.
- بني الأدب على أنه أمر يخص الذكور عن طريق تكوين تراث أدبي مكون من كتاب ذكور. ويعاد إنتاج هذا البناء عن طريق المختارات الأدبية ومخطوطات المقررات الدراسية التي تمثل فيها كتابات الذكور بكتافة زائدة عن الحد.
- تأسيس تراث أدبي بديل خاص بالنساء : هناك خطر من تأييد وضع الكاتبات النساء على أنهن حالات خاصة لو أن كتاباتهن درست فقط في إطار مقررات كتابات النساء أو دراسات المرأة.
- كتابات النساء كجزء من الدراسات الأدبية السائدة: هذا قد يجلب خطر ذِكر النساء على سبيل الرمز، ومن ثم يؤكد الحاجة إلى تأسيس معايير جمالية خالية من التحيز لأحد النوعين، إلى أى حد يعتبر التراث الأدبي للمرأة ممثلاً للكتابات النساء؟

اقتراحات بمزيد من القراءات

Carolyn G. Heilbrun, "The Politics of Mind: Women, Tradition and the University", in Hamlet's Mother and Other Women, pp. 213 - 26

كل القسم الذى وردت فيه المقالة ، والعنون **"Feminism and the Profession of Literature"** يشمل نقاشاً هاماً يتعلق بالموضوعات التى يغطيها هذا الفصل.

Lillian Robinson, "Treason our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon", in Showalter ed., **The New Feminist Criticism**, pp. 105 - 21 .

ربما كان هذا أفضل تقطيع للقضايا.

Joanna Russ, "Anomalousness" and "Aesthetics" from **How to Suppress Women's Writing**, in Warhol and Herndl ed., **Feminisms**, pp. 194 - 202.

Dale Spender, "Women and Literary Theory", in Belsey and Moore eds., **The Feminist Reader**, pp. 21 - 33.

هوامش

Eilmann, Thinking About Women, pp.27 - 54 (١)

Irving Howe, Thomas Hardy, quoted in Showalter, Towards a Feminist Poetics. In (٢)
Showalter ed., The New Feminist Criticism, p129.

(٣) المرجع السابق.

Fetterley, The Resisting Reader, pp.107 - 108 (٤)

(٥) المرجع السابق من .٩٠١

(٦) للاطلاع على نقاش غير رسمي عن الاتجاهات نحو الصداقة بين النساء في بوسطن في زمن كتابة رواية
جيمس انطري/انظر Faderman, Surpassing the Love of Men, pp.190 - 302

Fetterley, The Resisting Reader, p.115 (٧)

(٨) المرجع السابق.

Lawrance, The Ladybird. (٩) في

Moyanhan, The Deed of Life, p.199 (١٠)

(١١) المرجع السابق من .٢٠

(١٢) المرجع السابق من .٢٠١

Heilman, "Hardy's Sue Bridehead", Nineteenth Century Fiction, reprinted in Draper ed., Hardy: The Tragic Novels, p.112 (١٣)

(١٤) المرجع السابق من .١٢

(١٥) المرجع السابق من .٦٢٢. للاطلاع على قراءة ذكر نسوى لشخصية سو برايدميد في علاقتها بالقارئ
النقيدة عن حالتها التمثيلية يمكن الرجوع إلى John Gooke, Sue Bridehead and the New
Woman, in Jacobus ed., Women Writing and Writing about Women, pp.13 - 100.

Heilburn, Hamlet's Mother and Other Women, p.177 (١٦)

T. S. Eliot, Hamlet and His Problems, in Selected Prose, pp.9 - 45 (١٧)

- Rose, Sexuality in the Reading of Shakespeare: Hamlet and Measure for measure, In Darkakis ed., Alternative Shakspeares, p.98
 نظرى أخف لجبرتوب فى المسرحية يمكن الرجوع إلى
- Hilburn, The Character of Hamlet's Mother, in Hamlet's Mother and Other Women, pp.9 - 17
- Ellmann, Thinking about Women, pp.3 - 32 (١٩)
- (٢٠) المرجع السابق من ١٥٠ .
- The Journals of Arnold Bennett, comp. Newman Flower (New York, 1982), pp. (٢١)
 5-6; quoted in Gillian Beer, "Beyond Determinism: George Eliot and Virginia Woolf", in Jacobus ed., Women Writing and Writing about Women, p. 96.
- Woolf, A Room of one's Own, p. 74 (٢٢)
- Showalter, A Literature of their Own, p. 73 (٢٣)
- (٢٤) المرجع السابق من ٦٧ .
- (٢٥) مقتبسة فى المرجع السابق من: ٥٨ .
- . Ellmann, Thinking about Women, p.33 (٢٦)
- (٢٧) يستخدم كتاب Rose, The Hunting of Sylvia Plath نهجاً نظرياً ويعتمداً على سيرة الكاتبة دراسة عملية إبحاطة بلاد بالغموض.
- Hartman, Criticism in the Wilderness, p. 126 (٢٨)
- (٢٩) المرجع السابق من ١٠٢ .
- (٣٠) مقتبسة فى Oslen, Silences, p.229 (٣١)
- Gilbert and Gubar, No Man's Land, (٣١) الجزء الأول من ١٥٤
- Bloom, The Anxiety of Influence, p. 11 (٣٢)
- (٣٣) المرجع السابق من ٢١ .
- (٣٤) المرجع السابق من ٣٤ . لا بد أن يقال إن بلوم يكيل المدح لديكنسون فى موضع آخر، لكنه لا يذكرها فى أكثر أعماله تأثيراً.
- (٣٥) المرجع السابق من ١٦ .
- (٣٦) المرجع السابق من ٥٩ .

- هارتمان، شخصت كارولين هيلبران حالة أزمة مماثلة في دراسات اللغة الإنجليزية، لكن الدراسة التي اقترحتها بعنوان "إعادة الروح لدراسات اللغة الإنجليزية" Bringing the Spirit Back to English، سنت ١٩٧١، تدعى إلى وجود أقل وسط كل هذا، أقل اسمه الدراسات النسوية أو دراسات المرأة Hamlet's mother and Other Women، p. 175
- Hartman, Criticism in the Wilderness, p. 228 (٢٧)
- المرجع السابق ص. ١٧٥ (٢٩)
- المرجع السابق ص. ١٠٣ (٤٠)
- Fiedler and Baker eds., English Literature, p. xi. (٤١)
- المرجع السابق ص. ii (٤٢)
- LeClair, The Art of Excess, p.13 (٤٢)
- المرجع السابق ص. ٣٠ (٤٤)
- Olsen, Silence, pp. 186-189 (٤٥)
- Lauter, Canons and contexts, p. 8 (٤٦)
- Olsen, Silence, pp.186-189 (٤٧)
- Russ, How to Suppress Women's Writing, p. 79 (٤٨)
- Christine Fitton,"From Reactive to Self-Referencing Poet", Jan Montefiore, (٤٩)
- يوثقان أيضاً كيف يعمل الاستبعاد عمله في البناء الذي يقيمه الذكر لتاريخ Feminism and Poetry الأدب البريطاني في ثلاثينيات القرن العشرين (ص: ٥٠-٢).
- Wain (ed.), Oxford Anthology of English Poetry, Vol. p. xix. (٥٠)
- Rich, On Lies, Secrets, Silence, p. 35. (٥١)
- Robinson, "Treason our Text" in Showalter (ed.), The New Feminist Criticism, (٥٢)
- p.112
- (٥٢) لقد طورت نظرية استجابة القراء أو تلقى القراء للنص فكرة أن القارئ/القارنة يكتب/تكتب النص أثناه قياماً/قيامها بعملية القراءة، لكن حتى الآن لم يدخل في هذا نهج نسوي. للاطلاع على تقارير تصلح مدخلاً للموضوع انظر/انظري Terry Eagleton, Literary Theory; Seldon, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory.
- Lauter, Canons and Contexts, p.160 (٥٤)
- McGrath, "Behind the Cliches of Contemporary Theatre", in Walder (ed.), Literature in the Modern World, p.259
- Robinson, Treason our Text, p.114 (٥٦)

الفصل الثالث

الكتابة بأقلام النساء

«من فضلك ، لا تشر إلى أى أمثلة فى الكتب ، لقد امتاز الرجال عنا فى حكى قصتهم ، فقد كان التعليم العالى حكراً عليهم ، والقلم طوع بناتهم . لن أسمع لكتب بإثبات أى شيء» .

جين أوستين ، الإقناع (Persuasion)

بعد عدة سنوات من هذا الاحتياج الذى أطلقته آن إيلiot Anne Elliot ، بطلة أوستين Austen ، أعلنت سيمونز دى بوفوار رأياً مماثلاً : «ما زالت النساء يحلمن من خلال أحلام الرجال»^(١) . وفي فترة أحدث ، أعادت الناقدة النسوية كارولين هيلبران قراءة القصة الكلاسيكية عن بنيلوبى Penelope ، زوجة أوليس ، كاستعارة لظهور المرأة الكاتبة حديثاً . فبنيلوبى صدت الرجال الفاقدين الذين قصوا خطب ودها أثناء السنوات العشر التى غابها زوجها بأن ظلت تنقض كل ليلة خيوط الجزء الذى أتمت نسجه من الكفن الذى كانت تصنعه لحميئاً بالنهار ، بينما وعدت الخطاب بأن تختار منهم واحداً بعد أن تتم صنع الكفن . تكتب هيلبران :

أود أن أقترح فكرة أن بنيلوبى قد واجهت ... قصة لم تكتب بعد : كيف يمكن للمرأة أن تدبر أمر مصيرها حين لا يكون لديها أى حبكة تهتدى بها ، لا رواية ، ولا حكاية توجهها . وتظل بنيلوبى تخيل وتبتكر ، وهى تن逡ج ثم تنقض ما نسجته ... أما لماذا أقول إن بنيلوبى ليست لديها قصة ، فلأن جميع النساء ليست لديهن قصة ، فما لديهن يقتصر على حبكة واحدة فقط ،

وقد عاشت النساء طوال التاريخ المسجل بسيناريو لم يكتبه ،
سواء في الأدب أم خارجه ^(٢) .

وقد جعلت فرجينيا وولف أيضًا من الصعوبات التي تواجه الكاتبات الناثرات الموضوع الرئيسي لكتابها "غرفة تخص المرأة وحده" A Room of One's Own ، فوضحت المشكلات المهمولة التي ربما قابلتها جوديث ، الأخوات الروائيات ، التي تضارع شكسبير تالقاً وذكاء . ربما واجهت جوديث صعوبات نقص التعليم ، والمال ، والفرص ، وعانت من كراهية الذكور لها ، وربما كان أخطر ما تواجهه هو غياب أى تراث أدبي أنشوى يرعاه . كتبت وولف إن هذا يحدث لأننا «نفكّر القهقرى بعقلية أمهاتنا فى ما إذا كنا نساء» ^(٣) .

والواقع أن الكاتبات لم يكن غائبات عن الوجود بهذا القدر المفهوم ضمناً من كلام أوستن ، ودى بوفوار ، وهيلبران ، وولف . لكن اتفاق وجهات نظرهن يقدم شهادة قوية على أن وجود الكاتبات على الساحة الأدبية يكاد يكون غير منظور ، والأبحاث النسوية تسير قدمًا في اكتشاف مزيد من الأعمال التي كتبتها نساء عشن في عصور تاريخية سابقة ، وانتمنى إلى ثقافات عديدة متعددة ، كما تعمل تلك الدراسات على إتاحة وصول هذه الكتابات إلى القراءات والقراء . علامة على أن صدور المختارات الأدبية الجديدة والطبعات الجديدة من كتابات النساء قد جعل من وجود إنتاجهن الأدبي حقيقة لا يرقى إليها الشك . لابد أن يطرح هذا أسئلة جديدة على الدراسات الأدبية ، كيف ينبغي علينا أن نستجيب لكل هذه الأعمال التي كتبتها نساء ؟ ولماذا يجب علينا أن نحتفي بها ؟ وهل هي مختلفة اختلافاً جوهرياً عن كتابات الرجال ؟ هذه قضايا مركبة ، وما زالت موضوع جدال . وسأوضح في هذا الفصل الخطوط العريضة لبعض الاستجابات الرئيسية للنقدات النسوية لتلك القضايا .

الاعتراف بتراث مشتركة

ما دام الأمر كذلك ، ما هي أولًا مميزات إتاحة مزيد من كتابات النساء للقراءات والقراء ؟ كانت كاثرين كريجان Catherine Kerrigan واحدة منمن أعلنَ بوضوح سبباً هاماً للاحتفاء بمجموعات أعمال الكاتبات ، وهي محررة مجموعة مختارات أدبية صدرت حديثاً للشعراء الأسكتلنديات (١٩٩١) . غالباً ما لا تلقى أعمال امرأة كاتبة بعينها القدر احتفاء إلا لو قُيمت في سياق التراث الأدبي للمرأة : «رغم أن النقاد

(بما فيهم أنا نفسي) يميلون إلى معاملة كتابات هؤلاء النساء على أنها موجات صغيرة ثانوية ... فإني أعتقد الآن أن هذا القسир قائم على أساس إهمال النظر إلى أعمالهن في سياقها الملائم ... يحتاج الأمر إلى قراءة تلك القصائد - ليس في تباينها مع ... تراث أبيي خاص بالذكر - لكن من حيث علاقتها بعمل وخبرة النساء»^(٤).

وهنالك عمل رائد من أعمال النقد النسوى ، هو «نساء أدبيات Literary Women» لإيلين مويرز Ellen Moers (١٩٧٦) ، شرعت فيه في إخراج تراث إبداع النساء المغمور إلى الضوء ، حيث أظهرت أهمية التأثير والتآثر المتبادل بين الكاتبات وبعضهم البعض . وقد لاحظت مويرز كيف اعتادت الكاتبات الإناث بتقدير لأصوات وقصص بعضهن البعض ، وهذا نوع من التفاعل لا يحظى بكثير اعترف في تاريخ تراث الأدب . تتبع مويرز العلاقات الأدبية المشجعة المتبادلة بين جورج إليوت وهارriet بيتشر ستو Harriet Beecher Stowe ، وبين إيميلي ديكنسون وإليزابيث باريت براوننج ، وتسرد تشوق شارلوت برونتى لقابلة هاريت Harriet Martineau باعتبارها «كاتبة صارت موضوعاً يشغل فكري بفضل أعمالها»^(٥) . وهى تلخص قيمة تلك العلاقات الأدبية الحميمة فتقول : «كل واحدة من هؤلاء الكاتبات المهووبات لها أسلوبها المتميز ، ولم تقلي إحداهن الأخريات أبداً ، لكنى أعتقد بوجود شيء خاص بالأديبيات ، هو إحساسهن بأنهن يقابلن فى صوت امرأة أخرى ما يؤمن بأنه صوتهن الخاص»^(٦) .

إن هذا الإحساس بالالتقاء بقرابة ملموسة مع صوت امرأة أخرى سبب آخر أعم للاحتفاء بتنمية إتاحة أعمال متنوعة من كتابات النساء للقارئات والقراء ، فقصص النساء تساعدننا على أن نعيش ونحلم كنساء ، وقد استخدمت الكثيرات من أوائل الجماعات النسوية المعنية برفع الوعي نصوصاً ألقتها نساء للتغلب على إحساس النساء بالعزلة وعدم الكفاءة ، لقد وجد الكثير من النساء من يشاركنهن عواطفهن وظروفهن وإحباطهن ، ويدركنها باسمها ، ويجسدنها في صيغة أدبية ، وقد منحهن هذا (وما زال يمنحهن ، بل ربما للمرة الأولى بالنسبة لبعضهن) إحساساً بأن وجودهن له معنى ، وأن وجهة نظرهن في الأمور ذكية ولها مصداقية ، وأن معاناتهن قد فرضت عليهن ، وأنها ليست ضرورية ، كما منحهن إيماناً بقدرة القوة الجمعية للنساء على المقاومة وإعادة بناء حياتهن بآيديهן . إن الكتابة بأقلام النساء يمكن أن تحكي قصة أوجه حياة النساء التي محبت ، وتم تجاهلها ، وازدرائها ، والتعنيم عليها ، بل حتى إضفاء طابع المثالية عليها في معظم النصوص التقليدية .

في هذا المقتطف القصير من رواية "ابنة الأرض" Daughter of the Earth ، وهي رواية سيرة ذاتية كتبتها أجنس سميدلى Agnes Smedley سنة ١٩٢٩ ، تصف البطلة ماري نضال أمها من أجل البقاء بعد أن هجر أبوها الأسرة . هل يمكن أن نتعرف هنا على ملامح وسمات لتجارب النساء تنقلها لنا الرواية ولا توجد غالباً في النصوص التي تكون التراث الأدبي ؟

مررت بنا أيام كانت أمي تغسل فيها الملابس في البيت ، كانت تبدأ مع أولى خيوط الفجر ، وكان المطبخ يمتلئ ببخار الماء وف Raqqaيع الصابون ، ويحلول الظهيرة ، يصير وجهها ممصوحاً ومسحوباً ، وتشتكي من آلام في ظهرها . وكانت أنا أصغر الملابس وأنشرها ، أو أحمل لها الماء من الصنبور الذي يقع خارج البيت ، صرنا أنا وهي الآن صديقتين ورفيقتين ، وكنا أثناء عملنا نخطط لشراء غسالة ملابس ، كنا نتقاضى ثالثين سنتا مقابل غسل وكى الدستة من قطع الملابس ، لكن النساء كن يعهدن إلينا دائماً بغسل أكبر قطع لديهن - ملاءات الفراش ، ومفارش المائدة ، والأفرولات ، والقمصان ، وكأن عموماً يلقين وسط دستة القطع بالقطعة الثالثة عشرة ، مجرد تحسين الرقم . إن رقم ثلاثة عشرة رقم نحس ، لكنه ينبغي أن يكون رقم حسن طالع للنساء الفسالات - على الأقل كانت الزبائن ثقعن ذلك .

كان بيتنا كتلة مصممة من الملاءات ، والملابس الداخلية ، والقمصان التي يتتساعد منها البخار . وكنا نضطر للزحف على الأرض كي تنتقل من غرفة إلى أخرى . وقد مددنا جبال الفسيل في جميع الغرف ، عدا واحدة جعلناها غرفة نوم ، ولم يكن بمقدورنا أن نوفر ناراً إلا في المطبخ فقط . وكنا - بياتريس وأنا - نركض يومياً على طول خط السكة الحديدية ونحن نفرك أكفنا ببعضها لتدفعها ، كي تلتقط قطع الفحم التي قد تسقط من القطارات المارة ، وبعد أن يسدل الظلام ستاره ، كنا «نختلس» كل ما يمكننا حمله من خشب من باحة قريبة لتخزين الأخشاب .

وفي المساء ، كنت أنا وأمي نعد عشاء مكوناً من البطاطس
وعصيدة مصنوعة من الدقيق والماء ، وأحياناً من الدقيق والبن .
كنا ما زلنا نمتلك بقرتنا ، لكننا كنا نبيع كل بيتها ، كنا نأكل في
صوت ونحن ملتفات حول منضدة المطبخ ، وكان الهواء مشبعاً
برائحة فقاعات الصابون . ولم نكف أبداً عن الحلم بفسالة
ملابس تنقد أمي من آلام الظهر المبرحة ^(٧) .

إن ما يعجبني في تلك الفقرة هي الجدية التي عاملت بها الكاتبة العمل domestic
المرهق للنساء في صورته النموذجية ، فالنساء العاملات في بعض المهن الحقيقة
منخفضة الأجر نادراً ما يمثّل كجزء كبير من قصة بطلتها امرأة - حتى في أكثر
النصوص الأدبية تبكيراً . تتلقى هنا وصفاً من الداخل لحالة الاقتصادية ، والدجح ،
والآلام ، بل حتى رائحة الصابون والفسيل . هذا النوع من العمل المنزلي الذي يكاد
يكون خفياً هو أحد المصادر الممكنة لكسب كفاف الأسرة ، وقد أبلى صحة وحياة
أعداد لا تعد ولا تحصى من النساء اللاتي يشبهن أم ماري . ثانياً ، إلى جانب تمثيل
النساء كعاملات ، يتفادى النص ما يصاحب هذا التمثيل من خطر تقديمهن كضحايا
نمطيات ، يستدررن الشفقة التي يشعر بها القراء بسهولة نحو معاناة من لا حول لهن
ولا قوة . إن أم ماري تستغل ، لكن لغة سميديلى تعبّر عن مرونة ماري وأمها وطاقتهن
المرحة ، وشجاعتهن وإصرارهن على البقاء ضد الصعوبات باستغلال ذكائهن . إن
النساء يقدمون هنا كشخصيات ترفض القبول بالمعاناة المفروضة عليهن بسلبية باعتباره
قدراً مقصوماً .

وأخيراً ، يجب أن نلاحظ أن مرونة الروح تلك تتبع من إحساس بروح الجماعة ،
في العمل المشترك والألام والأحلام المشتركة . لقد «صارت ماري وأمها الآن صديقتين ،
ورفيقيتين ، وهما تخبطان لشراء غسالة ملابس وهما منهمكتان في عملهما» . ربما
كانت أهم السمات الإيجابية التي تظهر دائمًا في كتابات النساء اعترافها بوجود روابط
الصداقة ، والولاء ، والحب بين النساء ^(٨) . من هذه الناحية ، تتحدى كتابات النساء
الكثير من النصوص التي ألفها ذكور وقدموا فيها العلاقات بين النساء كغرفيمات
جنسيات وخائنات لبعضهن في المقام الأول ، وقد اعترفت فرجينيا وولف بتمثيل المحبة
بين النساء كصفة تقرب من الثورية في كتابات النساء : «شعرت كلياً بود نحو أوليفيا» ،

قرأت هذا وصدمتني ما فيه من تغير هائل . لقد شعرت كلياً بود نحو أوليفيا ربما للمرة الأولى في الأدب^(١) . تلمع وولف إلى أن تمثيل تبادل الحبة والثقة بين النساء «سيضي» مصباحاً في تلك الحجرة الهائلة التي لم يطرقها أحدى بعد^(٢) .

لقد أدى الإحساس بالتضامن مع النساء الآخريات إلى شعور كثير من الكاتبات بالحاجة إلى «إثبات شهادتهن» ، إلى استخدام أعمالهن قصدًا ليشهدن ويتحجبن على القهر والمعاناة الواقعين على النساء ، وبالذات ما يقع عليهن منها بيد نظم أو أحداث دموية . من أمثلة هذا سلسلة القصائد المعروفة «ترتيلا لراحة نفوس الموتى» Requiem من تأليفAnna Akhmatova كى تمنح صوتاً لكل النساء المجهولات التي كتبتها أنا أخماتوفا Anna Akhmatova اللاتى انتظرن يومياً - وهى معهن - خارج السجون خلال سنوات الإرهاب السтаلينى ليتسقطن أخبار أحبائهن الموجودين خلف أسوارها . القصائد استجابة لأمرأة من الجماهير تتعرف على الشاعرة وتهمس لها قائلة : «إنى أراك ، وأسمعك ، وألمسك / ... بودى أن أنا ديهم جميعاً كل باسمه / لكنهم أخذوا القائمة بعيداً عنى ... لقد نسجت لهم كفناً واسعاً . من الكلمات البسيطة التى سمعتهم يتداولونها فيما بينهم»^(٣) .

وقد تحركت عواطف الكاتبة المصرية نوال السعداوي بإحساس مماثل بضرورة الشهادة ضد أنواع معينة من الظلم ، فكتبت روايتها «امرأة عند نقطة الصفر» ، وهى رواية شاعرية قوية ، يشهد السرد الذى صاغته الكاتبة فى قالب روائى على سجينه قابلتها نوال السعداوي ، كانت تلك السجينه محكوماً عليها بالإعدام بتهمة قتل رجل بعد أن عانت لمدة سنوات كضحية من نظام سياسى ودينى وحشى . تحكى السعداوي فى المقدمة التى كتبتها لروايتها كيف أن فردوس «ترددت أصداها داخلى ... حتى أتى يوم وضعتها فيه حبراً على ورق ، وأعطيتها حياة بعد أن ماتت ، لأن حكم الإعدامنفذ فى فردوس فى نهاية سنة ١٩٧٤ ، ولم أرها بعد ذلك أبداً . لكنها كانت أمام عينى بشكل ما»^(٤) . ورغم أن الرواية قد منعت فوراً من التداول فى مصر وعدة بلدان أخرى فى الشرق الأوسط ، فقد صدر منها حتى الآن سبع طبعات باللغة العربية . من الواضح أن من يعاني من القهر والظلم لسن النساء فقط . ربما كان أهم ما يميز إحساس الكاتبات بالحاجة إلى إثبات الشهادات هو ضيالة شأن النساء الضحايا اللاتى يحيين ذكرهن ، وترحيبهن بالحديث بجرأة بصوت المرأة فى مجال السياسات والاحتجاج الذى يهيمن عليه الذكور .

بالطبع ، ليست كل كتابات النساء تسجيلاً للعمل والمعاناة غير المعترف بها ؛ ففيها ما هو أهتم من هذا ، ألا وهو قدرتها على الاحتفاء . تعيد رواية "أغنية سليمان" لدوني موريسون Tony Morrison *Song of Solomon* بناء تاريخ أمريكا السوداء الذي ضرب عليه الصمت . إن رواية موريسون الأسطورية الشعبية لا شبهه معظم التواريخ الرسمية ، فهي شكل من التاريخ يسجل الجنور والمسالك المتشابكة لحياة الأمريكيين السود العاديين من الماضي إلى الحاضر ، والنساء في التاريخ الذي تكتبه موريسون شخصيات قوية تحتل المركز ، وفيما يلى فقرة من رواية يطل فيها بطل نكر ، هو ماكون Macon ، من نافذة على شقيقته المنبودة بيلات Pollate ، ومعها ابنتها وحفيتها . وهي تقدم هنا أيضاً تعبيراً عن معنى مجتمع النساء القائم على أساس تبادل المودة الحميمة والخبرات ، لكن هل يمكن التعرف على صفة أخرى مرتبطة بهؤلاء النساء تحتفي بها موريسون هنا ؟

استدار ومشى ببطء في اتجاه منزل بيلات ، كن يغنين لحنًا بقيادة بيلات ، ثم تتسلل الاشتتان الآخريان الجملة منها وتبنيان عليها ، صوتها القوى الرنان يصاحبها صوت ربيا Reba الندى الثاقب وصوت الفتاة الصغيرة هاجر Hagar ، تلك الفتاة التي لابد أنها تناهز الآن العاشرة أو الحادية عشرة من عمرها . شدته أصواتهن مثل بساط يتحرك حركة متعرجة تحت تأثير مغناطيس .

استسلم ماكون للصوت وتحرك مقترياً . لم يكن يريد أى حوار ، ولا أى شهادة . كل ما أراده هو أن ينصت ، وربما أن يرى ثلاثة ، فهن مصدر تلك الموسيقى التي جعلته يفكر في الحقول والديوك الرومية البرية والقماش القطني الخام . خطأ بأذن ما أمكنه ، وتسلق النافذة الجانبية حيث كانت أضواء الشموع تترافق بضعف لهب ممکن ، واختلس النظر إليهن ، كانت ربيا تقصد أظافر قدميها بسكين مطبخ أو مطواة ذات زنبرك ، وقد انحنى عنقها الطويل حتى كاد يمس ركبتيها . أما الفتاة هاجر فكانت تضفر شعرها ، أم بيلات - التي لم يتمكن من رؤية وجهها لأنها كانت تعطى ظهرها للنافذة - فكانت تقلب شيئاً في وعاء ، ربما كان لب الكروم ...

ويجوار النافذة ، مختفيًا بالظلام ، شعر بأن توبر النهار قد انصرف كله منه ، واستساغ الجمال الذي يفيض من النساء بلا جهد وهن يغنين على ضوء الشموع ، المنظر الجانبي الناعم لوجاً ربياً ، ويدى هاجر وهما تحركان ، تحركان فى شعرها الكثيف ، وبيلات - لقد عرف وجهها أفضل مما عرف وجهه ، أما وهى تفنى الآن فسيتحول وجهها إلى قناع ، وتنسحب جميع الانفعالات من تقاطيعها لتدخل إلى صوتها^(١٢) .

من الصعب أن نحدد بدقة الصفة التى تحتفى بها موريسون هنا . أعتقد أنها إحساسها بالقدرات الإبداعية التى تضفيها هؤلاء النساء على الحياة اليومية ؛ والقدرة التى اكتسبنها على إضفاء الرقة والجمال على مكانهن العادى . إن حيلة موريسون هى أن تسرد المشهد من وجهة نظر رجل ، ينتمى إلى خارج هذا المشهد ، وتستخدم تقنية الإغراب تلك لتجعلنا ندرك الروح الحميمة للنساء كما لو كانت تعويذة أو قوة سحرية .

وقد اعترفت فيرجينيا وولف ، وقدمت التحية لهذه «الصفة المعقّدة ... قوة الإبداع المتطرفة جداً التي هي من سجايا النساء» : «لقد جلست النساء داخل البيوت طوال هذه الملايين من السنين ، إلى درجة أن الجدران فى زمننا هذا قد تشبعت بقوتها الإبداعية التي تخللتها»^(١٤) . رأينا فى الفصل الأول أن النصوص التي ألفها ذكور تميل إلى بناء شخصيات الإناث كموضوعات سلبية للنظرية الذكورية ، وهى غالباً نظرة منحرفة تستمد المتعة من مراقبة الموضوعات الجنسية ، ودائماً ما تصدر أحكاماً . فى تلك الأعمال يجرى تعليم النساء أن يخجلن من أجسادهن ، وأن ينكرن نزعاتهن الجنسية باعتبارها منافية للأنوثة ، وغير شرعية ، ومخلة . يمكن لكتابه النساء أن تعيد إصلاح هذا الخلل ، بالاحتفاء بالنزعات الجنسية للنساء ، والتعبير عن متعة وجمال الجسد الأنثوى دون خجل أو اعتذار . فلأقدم إذن فيما يلى بلا مواربة الخلاصة النرجسية لقصة قصيرة لبهاراتى مخرجي Baharati Mukherjee «قصة الزوج» :

راقبت انحناءات جسدى العارى فى المرأة المعلقة على باب الحمام ، الثديين ، ولعة الفخذ . إن جمال الجسد مدھش ، إنى أقف بلا خجل ، وقفات لم يرني بها أحد أبداً . إنى حرّة ، طافية ، أراقب شخصاً آخر^(١٥) .

من المرجع أن معظم القارئات النساء ، إن لم يكن كلهن ، قد شعرن باللذة الخاصة للتعرف الذى يأتي من اكتشاف أحاسيسهن وتجاربهن الخاصة وقد شكلت فى صيغة أدبية . ولا شك أن اختيار الكثير من الكاتبات لاستخدام ضمير المتكلم أو قالب السيرة الذاتية فى سردهن الروائى ييسر الإحساس بالقراءة كعملية تواصل بين شخصين ^(١٦) . ويبعد أن القارئات يرغبن - بقدر ما ترغب الكاتبات - فى الإحساس بحالة الوجود فى مجتمع ، التى تأتى من «الالتقاء فى صوت امرأة أخرى بما يعتقدن [إنه] صوتها الخاص » ، هناك العديد من الأسباب الواضحة التى تبرز لماذا يجب أن يكون الأمر على هذا النحو ، ويبعد من المرجع أن النساء مستiform فى متابعة كتابات النساء من باب هذا الاحتياج وبذلك النوع من الاستجابة ، وعلى أى محاولة تجرى لبناء جماليات شاعرية للنساء الاعتراف بهذا العنصر الفعال وإفساح مكان له فى القراءة ، ألا وهو كتابة علاقات النساء .

لكن من الأهمية بقدر متساو الاعتراف بضرورة طرح أسئلة هامة عن نهج الكتابة الذى انتهجه حتى الآن فى هذا الفصل . لقد ملت إلى أن أقول ضمائراً إن النصوص الأدبية يمكن أن تتماهى بلا مشاكل مع الحياة الواقعية ، وإن الكتابة يجب ولابد أن تحكى الحياة الواقعية كما هي عليه بالفعل ، والافتراض الذى يقف خلف هذا هو أن الكلمات تعكس الواقع ، وأن اللغة تعمل كمرآة موضوعية تعكس عليها صورة الحياة ، يحافظ نوع الكتابة المعروفة باسم « الواقعية » على هذه النظرة للغة ، والفقرة التى اقتبسناها من رواية « ابنة الأرض » *Daughter of Earth* تقدم لنا نموذجاً جيداً للكتابة الواقعية ، فالشخصيات تبدو كما لو كانت تتبع بالحياة ، فهى تمثل كتابة مقتنع من الأحداث اليومية التى يسبب بعضها حدوث البعض كنتيجة ، واللغة المستخدمة وبنيتها ليستا دخيلتين ، ويحافظ الأسلوب ذو التأثير الذاتى على الإيهام بأن ما يقدم هو وصول مباشر بلا وسيط إلى الناس الواقعيين وحياتهم ، ويبعد أن قالب السيرة الذاتية هو الضمان الأخير لكون ما تقرره هو تقرير حقيقى ، لكن كما رأينا فى فصول سابقة ، اللغة ليست أبداً ناقلاً محايضاً للتجارب ، بل هي متضمنة دائمًا فى نسق القيم ، لا يمكن للأعمال الأدبية أن تعكس الحياة ببساطة ، فهى بالضرورة يجب أن تنتقى : هناك دائمًا اختيار للتفاصيل ، والكلمات ، والبنية ، لما يجب أن يوضع فى النص وما يجب تركه ، ولابد من أن ينبع هذا الاختيار من إدراك الكاتبة وقيمة الذاتين .

إن لإدراك الأدب بطريقة «الانعكاس» - على أنه يقدم حقيقة الخبرة الإنسانية بلا وسيط - وظيفة تقليدية ، هي جعل الآراء المنحازة ، بل المعادية للنساء ، تتبوأ أمراً عاماً أو طبيعياً (أى أنه يضفي عليها الصبغة الطبيعية) ، كما لو كانت هذه هي طبيعة الأشياء . وهناك سبب هام للترحيب بتزايد إتاحة كتابات النساء للقراء والقارئات ، هو أن كتابتهن تقدم منظوراً بديلاً ، كثيراً ما يتحدى ما هو سائد من الحظر من قدر النساء أو التفكير المحدود الأفق فيهن ، لكن الاعتراف بهذا يعني الاعتراف بأنه منظور ، وجهة نظر ، لا يوجد ما يضمن أنها الحقيقة . لا يوجد تمثيل يقول الحقيقة كما هي ؛ فكل التمثيلات لابد أن ترى كموضوع للتحديات الأيديولوجية ، كفضاء لفوي تنخرط فيه الآراء المتعارضة في صراع من أجل السيادة . وستتناول العلاقة المركبة بين اللغة والواقع بمزيد من التفصيل في الجزء الثاني .

هناك أيضاً في نفس الوقت مشكلة في إدراك كتابات النساء على أنها مجرد انعكاسات لخبرات النساء . لأنه في كثير من الأزمنة والأمكنة لم تشعر النساء بأن لديهن الحرية لحكى الواقع كما هو . حتى الآن ، يتبعن على الكاتبات في البلدان الغربية الديموقراطية أن يعملن في جو أبعد ما يكون عن التعاطف معهن ، وقد كان الوضع - وما زال - أصعب من ذلك بكثير بالنسبة للأجيال المبكرة من الأديبيات ، وللأدبيات اللاتي يعيشن في أنحاء عديدة من العالم ، وقد ركزت الكثير من الدراسات العلمية التي أجريت على كتابات النساء منذ نهايات سبعينيات القرن العشرين ليس فقط على تأسيس تراث أدبي منفصل لكتابات النساء ، بل أيضاً عن الإجابة على سؤالين هامين يتعلقان بالمشروع . ما المشكلات التي واجهت وتواجه النساء اللاتي يردن أن يكتبن ، وما هي المناهج الأدبية والأسلوبية والتقنيات التي أوجدنها أو أنشأنها للتغلب على تلك الصعوبات ؟ نحتاج إلى أن نفهم تلك المشكلات كي نطور طرقاً وافية لقراءة كتابات النساء والتعرف على إنجازاتهن .

القراءة بوصفها "نقد النساء"

إن إيلين شووالتر مسنونة أكثر من أي ناقدة أخرى عن تشجيع التركيز على كتابات النساء التي يمكن أن ترى كمرحلة ثانية من النقد النسوي ، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية . هذا هو المشروع النقدي الإيجابي الذي تسميه «نقد النساء» "Gynocriticism" مقابل «النقد النسوي» "feminist critique" السلبي للنصوص التي يكتبها ذكور (١٧) . يتبع كتابها المؤثر «أدب يخصهن وحدهن» *A Literature of Their Own* (١٩٧٧) نشوء تراث للسرد الروائي النسائي منذ بواكيير القرن التاسع عشر وحتى ستينيات القرن العشرين. يوجه الكتاب اهتماماً مفصلاً لكثير من الروائيات اللاتي تم تجاهلهن إلى حد بعيد ، واللاتي أسهمن في إثراء الوعي النسائي النامي بحرفية الكتابة الروائية التي يمارسنها . تكتب شووالتر في الفصل الافتتاحي : «حيث إننا عميّنا عن رؤية الروائيات الثنائيات ، اللاتي كن حلقات الوصل في السلسلة التي ربطت كل جيل بالجيل الذي تلاه ، فلم يكن لدينا فهم واضح لجوانب الاستمرارية في كتابة النساء ، ولا أى معلومات موثوقة بها عن العلاقات بين حياة الكاتبات والتغيرات التي طرأت على مكانة النساء ، قانونياً ، واقتصادياً ، واجتماعياً (١٨) . توثيق شووالتر هذه العملية الخاصة بالتاريخ الأدبي للنساء ونضالهن من أجل الاعتراف بهن كفنانات ، وتقترح أنه من الممكن أن نرى أن الكتابات الروائية النساء تمثل ثلاثة مراحل كبرى ، استجابة لتغيرات الأحوال الثقافية التي عملن في إطارها .

استمرت المرحلة الأولى والأكثر صعوبة معظم فترة القرن التاسع عشر ، وتميزت بإصرار الذكور على تدني القدرات الإبداعية لدى النساء بما يتناسب مع أجسادهن الهشة ، وترى شووالتر أن كتابات النساء عموماً خلال تلك الفترة كانت تحاكي أساليب الذكور السائدة وتهضم قيمهم الجمالية والاجتماعية وتدمجها في ذاتها . ومن الأوضاع النموذجية لتلك الفترة اتخاذ الكاتبات لأسماء ذكور ، مثل جورج إليوت ، أو إيدالهن لإشارات دالة على قبولهن للاتجاهات التقليدية ، بأن ييرزن الألقاب الدالة على حالتهن الزوجية ، مثل : مسز جاسكيل Mrs Gaskell ، مسز كريك Mrs Calk ، مسز أوليفانت Mrs Oliphant . وقد شهدت نهايات العقدين الثامن والتاسع من القرن التاسع عشر ظهوروعي سياسي وسط النساء يتسم بالروح النضالية أكثر مما سبق ، وهو ما تعتبره شووالتر إشارة بدء المرحلة الثانية من مراحل الكتابة الروائية للنساء .

اتسمت تلك المرحلة بالاحتجاج ضد الاتجاهات والأحوال السائدة ، والدعوة إلى مزيد من الاستقلالية في حياة النساء^(١٩) . سارت تلك المرحلة من حوالي ١٨٨٠ حتى ١٩٢٠، حين بدأت المرحلة النهائية ، وهي مرحلة اكتشاف الذات ، أخيراً ، تمكنت الكاتبات من تحرير أنفسهن من الانشغال بابداء رنود فعل للقيم الأبوية ، ومن الانعطاف إلى داخلن للبحث عن هويتهن الأنثوية المستقلة . تسمى شووالتر المراحل الثلاث «المرحلة المؤنثة» "feminine" ، و «المرحلة النسوية» "feminist" ، و «المرحلة الأنثوية» "female" ، وتلمح إلى أن المرحلة الأنثوية قد دخلت إلى طور من أبووار الوعي بالذات في كتابات النساء منذ ستينيات القرن العشرين . إن تصنيف كتابات النساء إلى مجرد ثلاثة مراحل تصنيف تعليمي ، وسأعود إلى مزيد من التقييم النقدي لعمل شووالتر في نهاية الفصل . لكن قيمة دراستها تكمن على وجه الخصوص في التوثيق الحريرى الذى قامت به للوعى الأدبى للنساء الذى كان فيما سبق غير معترف به ، ومركب ، وفي حالة تطور مستمرة ، وهووعى تشارك فيه وتعززه الكثير من الكاتبات ، من الأخوات برونتى إلى دوريس ليسنجر Doris Lessing . وتوضح شووالتر البصيرة التى يمكن أن نجنيها من قراءة كتابات النساء فى إطار تراثها الخاص وليس كحالات خاصة معزولة^(٢٠) .

وسرعان ما صار كتاب ساندرا جيلبرت وسوزان جويار «المرأة المجنونة في العلبة : الكاتبة والخيال الأدبى في القرن التسع عشر» The Madwoman In the Attic the Nine-teenth-Century Literary Imagination دراسة كلاسيكية أخرى لكتابات النساء . تختلف جيلبرت وجويار عن شووالتر فى أنها ركزتا على أعمال كاتبات شهيرات : جين أوستين ، وماري شيللى Mary Shelley ، والأخوات برونتى ، وجورج إلليوت ، وإيميلي ديكتسون ، وهما تحلان الشعور بالقلق والإنهاك والتشوه الذى فرض على قدرات النساء على الإنتاج الأدبى بفعل الإصرار الذكورى على أن قدرات الإبداع الفنى شيء يخص الذكور ، فالقضيب يعادل القلم ، بينما رُيّطت كتابة النساء لا محالة بالأمراض والجنون . كما أن الكاتبات عندما نظرن إلى أكثر النصوص الأدبية تجيلاً لم يجدن إلا صور نساء متوجهات وعاهرات ، أو البديل عن ذلك ، شخصيات مثالية خاضعة خضوعاً ملائكة .

تقفى جيلبرت وجويار خطوات شووالتر فى اعترافهن بحاجة الكاتبات ، لاسيما فى القرن التاسع عشر ، إلى التصالح مع ثقافة أبوية تتشكك فيهن وتعاديهن إلى حد

بعيد ، لكنهما تطوراً اقتراح شووالتر القائل بأن وراء هذا الانصياع الظاهري الذى يطفو على السطح قد يحكى السرد الروائى للنساء قصة مختلفة - قصة امرأة . وهما تجادلان فى أن كتابات النساء لا بد أن ترى كتقنيات بنائية تتسم باللراوغة والإخفاء ، «لكن ما هي تلك الحبكة الأخرى ؟ ... ما الرسالة السرية التى يحملها الأدب المكتوب باقلام النساء ؟ (٢١) وهما تجيبان عن تلك الأسئلة بقولهما :

سنجد أنساء استكشافنا لأدب القرن التاسع عشر أن تلك المرأة المجنونة ظلت تعاود الظهور المرأة تلو الأخرى فى المرايا التى تمسكها الكاتبات أمام طبيعتهن ، وأمام روئتهن الخاصة الطبيعية ، حتى أكثر الكاتبات تحفظاً واحتشاماً فى الظاهر أصابهن وسواس خلق شخصيات مستقلة بحزم تسعى لتحطيم كل البنى الأبوبية التى يبدو أن مؤلفيها وبطلات مؤلفيها الخاضعات يقبلونها كقدر لا مفر منه . أما هؤلاء الكاتبات فلا يعكسن دوافعهن المتمردة فى بطلاطهن ، بل فى شكل نساء مجنونات أو متوجشات ، يحل بهن عقاب ملائم فى الرواية أو القصيدة . وحين يفعلن ذلك ، فإنبنهن بالطبع يصفن شستهن الشخصى فى صورة درامية ، فهن مشتتات بين رغبتهن فى قبول بني المجتمع الأبوى ورفضها فى نفس الوقت (٢٢) .

أخذت جيلبرت وجوبار عنوانهما من جين إير Jane Eyre لشارلوت برونتى ، حيث تضرم بيرتا ماسون Bertha Mason ، الزوجة المجنونة المنبوذة ، النار فى البيت الأبوى الذى حبس بين جدرانه ، إن ذلك الطراز البدائى من الشخصيات فى النصوص التى كتبتها نساء علامات دالة على الحبس والثورة ، وقد ثبت أن الاعتراف بذلك وسيلة مثمرة جداً لفك شفرة كتابات النساء من أجل الكشف عن المصادر الخفية للخيال الإبداعى والطاقة الهدامة فى تلك النصوص .

من هذا المنظور ، سنجد أنه حتى القصص التى كتبتها كاتبات من القرن العشرين قد تخفي غضباً فنياً تحت السطح ذى المظهر الهادئ الخادع . فالكاتبة الأمريكية إيونورا ويلتى Eudora Welty مثلًا تبدو كما لو كانت لا تهتم كثيراً بتوصيل أى احتجاج نسوى صريح فى كتاباتها . فقصصها التى تجرى أحداثها فى مجتمعات

محلية صغيرة في المسيسيبي غالباً ما تُحكي بلهجة متعاطفة من وجهة نظر شخصية ذكر ، وتبعد مرتبطاً فقط بأحداث درامية فردية ضيقة النطاق . وقد زعمت ويلتي نفسها أنها تكتب بدافع الحب ، وأن الغضب غائب تماماً من عمليات الإبداع لديها : «من بين كل انفعالاتي القوية ، الغضب هو أقلها مسؤولية عن أعمالى ، إنني لا أكتب بدافع الغضب» (٢٢) . لكن القصة المحورية والرئيسية «جون ريسيتال John Recital» تركز على معلمة بيانو مسنة متتاليتها الروائية «التفاحة الذهبية» The Golden Apple .

وحيدة ، هي الأنسة إيكهارت Miss Eckhart ، ينبعها مجتمعها المحلي الصغير الذي تحاول الاقتراب منه والتصالح معه ، ثم يطردها في النهاية ، فأهل هذا المجتمع لم يمكنهم قبول وضعها كامرأة غير متزوجة مستقلة بحياتها ، ويخشون لا شعورياً من قوتها الفنية ، وتفانيها الحال في الإلهام الإبداعي - النار التي تشتعل في رأسها : «فكرة كاسي Cassie» وهي تنتحل ، مضطربة أن تنتص ، للموسيقى التي ربما كانت المصير الرهيب الذي أغواها أكثر من أي شيء ، والذي لم يمكن للناس أن يسامحوا الأنسة إيكهارت عليه (٢٤) . أما الأنسة «إيكهارت» التي تُبذر ثم طردت أخيراً ، فتعود سراً إلى مورجانا ، وتحبس نفسها في غرفة الموسيقى القديمة ، وتبني حرقاً كبيرة حول البيانو المهجور . وطوال الوقت يراقبها ولد صغير اسمه لوتش Loch وهو مختلف بين أغصان شجرة . ومعظم السرد الروائي يقال من منظوره كولد غير مدرك لما يجري :

رأى شعرها مكوماً أشيب ، مضيئاً حول رأسها ...
استطاع أن يرى كيف تلمع عيناهما بشدة تحت حاجبيها
الأسودين المستديرين ، وأنهما لا تطرفان إلا فيما ندر . كانتا
عيني بومة .

شعر أنها قد تأثرت وهي تتحنى ، ثم أشعلت الشمعة الموجودة
في العش الورقي الذي بنته حول البيانو ... أمسك اللهب بورق
الجرائد ، فتوهج ، ورمي المرأة العجوز بالشمعة وسط النيران ،
ثم وضع يديها على فخذيها وانتصب واقفة ، لقد أدت عملها .

تطايرت شرارات اللهب كالسهام وهي تصدر جلة شديدة .
وجرت هابطة كعاصفة رعدية خاطفة انقضت على قصاصات

الورق بسرعة تبلغ ضعف سرعة الطوفان المنحدر من مخرات السيول . كانت النيران الصفراء التي تخبو سريعاً تذرع طول الغرفة وعرضها ، وتسقط منها دوارات هواء من السقف إلى الأرض وتتلاشى^(٢٥) .

ومن المؤثر أنه حتى هذا الإلهام الفني الانتقامي الأخير قد أحبط ، فلهبها قد أطفي ، لكن ليس قبل أن « أمسكت النار بشعرها ، وتحولت الخصلات القصيرة الصغيرة البيضاء إلى لهب ». تزعم ويلتي أنها تكتب دون غضب ، لكنها رغم ذلك تعترف بإحساسها بالتوحد الوجداني مع الآنسة إيكهارت ، الفنانة المجنونة التي ترد بالحرق على الإطار التقليدي والرقة المتكلفة التافهة الذين خنقا رؤيتها وحرماها من حاجتها إلى الحب^(٢٦) .

وليس الروايات فقط هي التي يمكن قراءتها على خصو نموذج جيلبرت وجوبيار الذي يرى أن الانصياع الذي يطفو على سطح السرد الروائي يخفى خلفه حبكة خفية من الفضي الأنشوى المدمر ، فهذا النموذج هو أيضاً وسيلة مثمرة للتفكير في قصيدة مثل « المرأة » التي كتبتها سيلفيا بلاط :

المرأة

أنا فضية ومضبوطة . لا توجد عندي أفكار مسبقة .

كل ما أراه أبتلعيه فوراً ،

كما هو ، دون أن يضبه الحب أو الكراهة .

أنا لست قاسية ، أنا فقط أقول الحقيقة .

أنا عين إله صغير ، ذات أربعة أركان .

أقضى معظم وقتى فى تأمل الجدار المقابل لي ،

إنه جدار وردى مبقع .

وقد نظرت إليه طويلاً .

أعتقد أنه جزء من قلبي ، لكنه يخفق ،

تفصلنا عن بعضنا الوجوه والظلمات المرة تلو الأخرى .

وأنا الآن بحيرة ، تنحنى فوقى امرأة ،

تغش فى أعماقى عن حقيقتها الفعلية ،

وأنا أراها بدورى ، وأعكسها بأمانة .

وهي تكافئنى بالدموع وارتعاشات اليدين .

أنا هامة لها . فهى تائى وتروح .

وكل صباح يحل وجهها محل العتمة .

وقد أغرتت فى فتاة صغيرة وتنهض فى امرأة كهله

تجه نحوها يوماً بعد يوم ، كسمكة رهيبة ^(٢٧) .

تبعد القصيدة من وجها النظر التقليدية كسرد روائى لعملية تقدم امرأة في السن ، وهى تنتقل بلا رحمة ولا حول ولا قوة من طور الشباب إلى الكهولة والشيخوخة . وتسمح لنا وجها نظر المرأة صوتها المحايدين بمراقبة دموع المرأة وارتعاشاتها كما لو كان ذلك يحدث من خارج وضعها ، لكن جيلبرت وجويار تشيران إلى أن المرأة في كتابات النساء غالباً ما تقدم بصورة لانشطار الذات إلى «رغبة في قبول بنى المجتمع الآبوى وبنادها في الوقت نفسه» . ويبدو لي أن نبرة صوت المرأة المحايدة تنقل اعتداداً بالنفس مثيراً للأعصاب . فتباهيها بالانتispast الصارم وقبول الحقيقة العارية ، ورفضها للعواطف والانفعالات ، وادعاؤها بأن لها مكانة تضارع مكانة الآلهة ، كل هذا يوحى بأن صوتها صوت نظام آبوى مؤهل لإصدار الأحكام القدية ، تجاده فيه النساء ليجدن صورة لنواتهن ، مقبولة لذلك النظام ولهم أنفسهن ، وبينما تبدو القصيدة كما لو كانت تتنى بنفسها بدرجة من الرضا عن قلق المرأة والكره الذى تعانى به بسبب فقدانها لجازبيتها بتقدمها في السن ، وهو أمر لا مفر منه ، إلا أن ما تبنيه حقاً هو وعي المرأة الذكر ، وهو وعي خال من المجاملة . لكن السطح الفضى

الهش للمرأة يتحول في النصف الثاني من القصيدة إلى بحيرة ، مما ينقل لنا إحساساً بوجود أعمق خفية . تبحث المرأة في تلك «الأعمق» عن «حقيقة الفعلية» . هل يمكن أن يكون ما تبحث عنه المرأة وتتجده هناك صورة للفوضى الذي يرفض الانصياع والمصالحة ، تصعد ومضاتها إلى السطح مثل سمة خطيرة «رهيبة» ؟

كانت النتيجة الطموحة لكتاب جيلبرت وجويار «المرأة المجنونة في العلية» - *The Mad woman in the Attic* - كتابتهما لخطة دراسة ستتصدر في ثلاثة أجزاء بعنوان «أرض لا أحد : مكان الكاتبة في القرن العشرين» *No Man's Land : The Place of the woman Writer In the Twentieth Century* (١٩٨٨) . يعادل هذا المشروع في طموحه أعمال التراث الأدبي التي كتبها نقاد أدب ذكور ، مثل هارولد بلوم ، والتي ذكرناها في الفصل الثاني ، والدراسة - كما يوحي العنوان - استمراراً للتحليل التفصيلي الذي تجريه المؤلفتان للتفاعل الممتد بين الكتاب الذكور والكاتبات الإناث من القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين ، والذي غالباً ما يتحصن له كل فريق تجاه الآخر ، لكنه تفاعل مثمر إبداعياً . وهما تركزان على الأدب الحداثي وأشكال القلق والصراعات التي ثارت لدى كل من الأدباء والأديبات مع تزايد تأثير ونجاح النساء الداخلات إلى سوق الأدب .

تُلمع الناقدتان إلى أن نجاح الكاتبات قد أنتج مشاعر مركبة ومتناقضة . وعلى عكس الأجيال السابقة من الأديبيات ، يمكن للأديبيات القرن العشرين أن ينظرن خلفهن إلى السلف من بنات نويعهن القويات اللاتي سبقتهن . أخيراً ، يمكن للأديبيات البنات أن يفكرن فيما سبقنهن من الأديبيات الأمهات ، لقد تم إنشاء تراث أدبي أنثوي . تستخدم جيلبرت وجويار نموذجاً فرويدياً للتطور النفسي لتحليل الصعوبات التي يجلبها هذا الاختيار على الكاتبات . وهما تتبعان فرويد في تسمية هذا النموذج «عقدة الانتساب» *Affiliation complex* ، أي الحاجة إلى التوحد الوجداني مع الأدب أو مع الأم ، وقد جادلت شووالتر في أن الكاتبات المبكرات أمكنهن أن يتوحدن وجداً أو ينتسبن إلى تراث أبيي أبوئ ، وأن يدمجن قيمه في نواتهن ، ويسعين لتقليد قوالبه . ووفقاً للنموذج الفرويدى للنضج ، فإن هذا هو السبيل «الطبيعي» للتطور النفسي للبنات . فحين تكتشف البنت أن أمها قد «تم إخضاؤها» مثلها ، فإنها ترفض أول توحد وجداً محب معها ، وتتحول بدلاً من ذلك إلى الأب كمصدر للقوة والسلطة (٢٤) . تجادل جيلبرت وجويار في أن الانتساب الضروري للأب كان بالنسبة لكاتبات القرن التاسع عشر أمراً

بسبيطاً غير معقد على الأقل؛ بينما صار مسألة أكثر إثارة للمتابعة بالنسبة للكاتبات الحديثات. إن وصول الأديبيات الأمهات القويات لا يوحى فقط للمرة الأولى بضعف الأدباء الآباء الذين كانوا يوماً ما عظماء، لكنه يجلب أيضاً القلق من احتمال تمعن الأمهات بالقدرة على إخفاء البنات. تكتب جيلبرت وجوبار: «نحن مقتضيات الآن لأن الفنانات حين ينتظرن إلى مثل هؤلاء الأسلاف من الكاتبات ويوقرنهن، فإن استقلالية تلك الشخصيات تتعقبهن وتربعهن، ونحن في الحق نشك في أن الحب الذي تبعث به الكاتبات إلى الماضي ملوث بقسوة بمشاعر متداخلة هي مزيج من التنافس والقلق»^(٢٩). وأنا شخصياً أجد هذا التحليل لقلق النساء في مواجهة التراث الأدبي الأنثوي الذي تأسس أخيراً أقل إقناعاً لي من الأفكار الواردة في كتاب المرأة المجنونة في العلية The Madwoman in the Attic.

وإليكم فيما يلى قصيدة من مجموعة كتبتها الشاعرة الروسية مارينا تسفيتاييفا Marina Tsvetayeva لزميلتها المعاصرة الأكبر سنًا أنا أختوفا ، والتي تعبر بلا شك عن مشاعر متضاربة نحو موضوعها، هل تحتوى تلك القصيدة على إحساس بانشقاق الذات، «عقدة انتساب» تتجه فيها الكاتبة نحو سلف لها صورة الأم من أجل الحصول على الرعاية والحب، لكنه إحساس ممزوج بخوف قوى من قوتها المرعبة؟

من «قصائد إلى أختوفا»

يداي تمسكان برأسي ، وأنا أقف .

ماذا عن مكائد الشر !

أغنى ، ورأسي ممسوكة بين يدي

في تألق أواخر الفجر .

آه ، ها هي كسارة عنيفة تلقيني
بلا نظام ولا ترتيب .

إنى أغنى لك ، لأنك فريدة بيننا ،
كما أن قمر السماء واحد فريد .

لأنك طيرت غرابةً إلى قلبي
يشق عمي السحب الرمادية .
إنك ذات أنف معقوفة ، وغضبك - كطبيتك -
سهم من سهام الموت .

ولأنك غطيت بليلك
الذهب الرنان للكرمين الذى يخصنى ،
ولففت حبلًا حول حلقى ،
فقد خنقتنى بغنايك

آه ، إنى لمحظوظة ! فلم يحدث أبداً
أن احترق فجر بمثل هذه القوة الجبارية .
إنى لمحظوظة ! لأنى حين أجعل منك هدية ،
أبقى أنا متسولة .

وأنت يا من صوتها دوار معتم
ضيقـت علىـ كل أنفاسـي ،
لقد سمـيتـك رـبة الفـنـون المـلـهمـة لـتسـارـسـكـوـيا سـيلـو ،
وأـنـا أـولـ منـ منـحـكـ هـذـا اللـقبـ (٣٠) .

أعتقد أن فكرة عقدة الانتساب يمكن أن تساعد في اتضاح رؤيتنا للقصيدة الصعبـة ذات العـاطـفة المشـبـوبة ، هناك إحسـاس واضحـ يـبدو حتىـ فيـ التـرـجمـةـ يـاـعـجـابـ الشـاعـرةـ ، بلـ إـعـزـازـهاـ الشـدـيدـ لـلـقـوـةـ الشـاعـرـيةـ لأـخـمـاتـوفـ :ـ فـقـوـةـ أـمـانـتـهاـ تـشـقـ طـرـيقـهـ إـلـىـ القـلـبـ ،ـ وـغـضـبـهـ «ـسـهـمـ مـنـ سـهـامـ الـمـوـتـ»ـ .ـ وـحـيـثـ إـنـ هـنـاكـ اـعـتـقـادـ بـأـنـ لـلـقـمـرـ تـأـثـيرـ عـلـىـ إـلـهـامـ الشـعـرـىـ ،ـ بـلـ حـتـىـ عـلـىـ نـوـيـاتـ الـجـنـونـ إـلـهـيـةـ ،ـ فـأـخـمـاتـوفـاـ تـشـبـهـ «ـقـمـرـ السـمـاـواـتـ الـوـاحـدـ فـرـيـدـ»ـ .ـ وـتـوـجـيـ القـصـيـدةـ أـيـضـاـ بـأـنـ أـخـمـاتـوفـاـ هـىـ التـىـ خـلـقـتـ الشـرـوـطـ التـىـ جـعـلـتـ مـنـ الـمـكـنـ لـتـسـفـيـتـاـيـيفـاـ أـنـ تـمـتـكـ صـوـتاـ شـعـرـيـاـ ؛ـ فـلـيـلـ الشـاعـرـةـ الـأـكـبـرـ سـنـاـ هـوـ الـذـىـ وـلـدـ نـهـارـ الشـاعـرـةـ الـأـحـدـثـ سـنـاـ :ـ «ـآـهـ ،ـ إـنـىـ لـمـ حـظـوظـةـ !ـ فـلـمـ يـحـدـثـ أـبـدـاـ أـنـ اـحـتـرـقـ فـجـرـ /ـ بـمـثـلـ هـذـهـ الـقـوـةـ الـجـبـارـةـ»ـ .ـ لـكـنـ الـمـدـيـعـ وـالـاعـتـرـافـ بـالـدـينـ يـظـلـلـهـماـ إـحـسـاسـ بـالـخـوـفـ وـالـضـعـفـ تـجـاهـ قـوـةـ أـخـمـاتـوفـاـ ؛ـ فـصـوـتـ الشـاعـرـةـ الـأـكـبـرـ سـنـاـ «ـدـوارـ مـعـتمـ»ـ ،ـ يـضـيقـ عـلـىـ كـلـ أـنـفـاسـيـ»ـ :ـ «ـلـقـدـ خـنـقـتـنـىـ بـفـنـائـكـ»ـ .ـ لـكـنـ رـغـمـ ذـلـكـ التـضـارـبـ ،ـ لـمـ تـسـحـقـ الشـاعـرـةـ الـأـحـدـثـ سـنـاـ نـهـائـيـاـ .ـ تـنـتـهـيـ الـقـصـيـدةـ بـزـعـمـ تـدـمـجـ فـيـهـ أـخـيـرـاـ الـمـنـافـسـةـ بـالـحـبـ اـنـدـمـاجـاـ تـامـاـ :ـ «ـلـقـدـ سـمـيـتـكـ رـبةـ الـفـنـونـ الـلـهـمـةـ لـتـسـارـسـكـوـياـ سـيلـوـ /ـ وـأـنـاـ أـولـ منـ منـحـكـ هـذـاـ اللـقبـ»ـ .ـ وـالـنـتـيـجـةـ ،ـ كـمـ تـقـولـ تـسـفـيـتـاـيـيفـاـ ،ـ إـنـ صـوـتـيـ -ـ الـذـىـ منـحتـنـىـ إـيـاهـ -ـ قـدـ منـحـكـ هـوـيـةـ شـعـرـيـةـ .ـ

وهـكـذاـ يـبـدوـ أـنـ فـكـرـةـ عـقـدـةـ الـأـنـتـسـابـ يـمـكـنـ أـنـ تـصلـحـ كـوـسـيـلـةـ لـقـرـاءـةـ بـعـضـ الـكـاتـبـاتـ عـلـىـ الـأـقلـ ؛ـ لـكـنـ مـنـ الـمـؤـكـدـ أـنـ الـأـمـرـ سـيـصـيـرـ تـنـاقـضـاـ ظـاهـرـيـاـ يـكـسـرـ الـقـلـبـ إـذـاـ كـانـتـ كـلـ الـدـرـاسـاتـ الـعـلـمـيـةـ التـىـ تـهـدـيـ إـلـىـ إـنشـاءـ تـقـالـيدـ أـنـثـويـةـ وـتـرـاثـ أـدـبـيـ أ~نـثـويـ سـيـحـلـ مـحلـهـ بـبـسـاطـةـ إـحـسـاسـ الـذـىـ يـنـتـابـ الـكـاتـبـاتـ بـالـضـعـفـ وـالـعـزـلـةـ فـيـ التـرـاثـ الـأـدـبـيـ لـلـذـكـورـ ،ـ مـعـ قـلـقـ وـانـشـقـاقـ ذـاتـيـ تـجـاهـ الـأـسـلـافـ نـوـاتـ الصـورـةـ الـأـمـومـيـةـ الـلـاتـيـ تـمـتـ اـسـتـعـادـتـهـنـ مـجـدـاـ .ـ مـاـ الـذـىـ حدـثـ لـإـحـسـاسـ مـوـبـرـ بـالـقـرـابـةـ التـىـ تـسـتـجـيبـ لـهـاـ الـمـرـأـةـ فـيـ صـوـتـ اـمـرـأـةـ أـخـرىـ ؟ـ هـلـ يـطـفـيـ العـدـاءـ وـالـتـنـافـسـ هـذـهـ الـقـرـابـةـ بـمـثـلـ هـذـهـ

السهولة ؟ إن تحليل جيلبرت وجوبيار لعقدة الانتساب مفيد في التحذير من أي رأي يسعى للإرضاء أو يتميز بالإفراط في المثالية بالنسبة للعلاقات المحتملة بين الكاتبات ، وربما كانت وولف على حق في قولها بأن النساء يفكرن القهقري من خلال أمهاتهن ، لكن تأثيرهن يمكن دائمًا قويًا ومعقدًا ، وليس حميدًا على الإطلاق .

نحتاج أيضًا إلى أن نعي التأثير القوى للسابقين من الذكور - مثل هارولد بلوم - على تفكير الناقدات الأمريكية النسويات من أمثال جيلبرت وجوبيار ، كما رأينا في الفصل الثاني ، يضع بلوم نظريات للإبداع الأدبي تعتبره تتاجًا للقلق المضاد الذي ينتاب الكاتب من سلف قوى سبقه . إن ما ينتج النص الجديد هو حاجة الكاتب إلى أن يخلف خصمه أو يتغلب على الكلمة المبدعة للخصم ، أو هو - وفقًا لرؤيته بلوم - إساءة قراءة الأعمال السابقة بقوة powerful misreading أو نقضها أو إصلاحها . توضح جيلبرت وجوبيار كيف أن القلق الذي تشعر به الكاتبات اللاتي يواجهن تراثًا أدبيًّا ذكرًيا قويًّا يرسم صورة بديلة للنساء كـ «متوجهات» أو «ملائكة» ، قد أنتج إساءات قراءة مبدعة لتلك النصوص السالفة كى تعبر الكاتبات عن حبكات خفية فيها غضب ، واحتباس ، وجنون ، وانشقاق ذات . لقد علمتنا خبرة القراءة القائمة على أساس التعرف على هذا الإحساس بالقلق الإبداعي والخصوصة في كتابات النساء أن تقارب أفعالهن بروح مستجيبة لها يمكن أن يكون فيها نواحي الإزدواج ، والحكى العرضي ، وتقنيات الإخفاء ، لكن الناقدات النسويات يجب أن يحترسن من التسريع في تبني أعمال شعرية قائمة على نماذج مذكورة من الخصومة والتنافس كمنبع رئيسي للطاقة الفنية ، كما أن هناك خطراً من أن يتحول «نقد النساء» الذي يؤكد على الصفة المرضية لتفاعل الكاتبات مع تراث أبوى (أو حتى أمومي) - على أساس أن ذلك التفاعل يسبب انشقاق الذات والجنون - إلى بحث في جماليات المعاناة والتضاحية . نحتاج أيضًا إلى أن نسأل عما إذا كانت هناك طرق أخرى أكثر إيجابية يمكن للكاتبات أن يستجبن بها للتراث الأدبي الذكري الذي يتهدهن ، والذى يتكون من أساطير كراهية النساء ، والنساء المتوجهات اللاتي يهددن نار الإبداع المشتعلة في رؤوسهم ؟ هل هناك ضحك خفي كما أن هناك غضب خفي ، روح هدامية يحركها سوء حظ مؤثث قادر على أن تحاكي ساخرة أو تتحل قصص الذكور ، وأساليبهم وقوالبهم أو تعيد تشكيلها ؟

ما وراء القلق : الكتابة كعملية انتقال

إن أوضح مثال على الضحك التعس للنساء هو سخرية فيرجينيا وولف ومحاكاتها الساخرة في "غرفة تخص المرأة وحدها" *A Room of One's Own* . تتبنى فيرجينيا كمحاضرتين بكليات المرأة الجديدة التابعة لجامعة نيويورك وجيرتون . تتبني فيرجينيا وولف ، في هذا العمل ، لهجة تواضع وتبجيل مصطنعين تجاه مؤسسات وتقاليد كليات الذكور كى تسخر من مزاعمهم الأنبوية عن السلطة والمعرفة . تبدأ فيرجينيا وولف بوصف لقائها بعالم النخبة المحظوظة ، بينما يطاردها على الممر المفروش بالحصاء شمامس ساخط ضبطها تغامر بالتسلي إلى قطعة أرض مكسوة بالعشب الناعم ، مخصصة لأقدام الحاصلين على الزماله والعلماء الباحثين . وعندما وجدت نفسها في المربعات المحصوره «للقاعات القديمة» لاحظت ببراءة هادمة كيف أن «خشونة الحاضر تبدو كما لو كانت في طريقها للزوال لتحل محلها نعومة ، وبدا الجسد كما لو كان في مقصورة زجاجية معجزة تحتويه ، ولا ينفذ إليه من خلالها أى صوت ، و [صار] العقل محرراً من أى اتصال بالحقائق الواقعية»^(٢١) . وهى تسخر من أشكال الخطاب الموسوعى الذى تحتضنه تلك المقصورات الزجاجية الأكاديمية ، والذى يمارس أعباء بالهوماش ذات الطابع العلمي والمراجع العلمية ، لكنها بينما كانت تسخر على هذا النحو من الأشكال التربوية التى حازت مرتبة الشرف عبر الزمن ، هدفت مراجعتها وإحصائياتها إلى إثارة تلك العقول التى طال «تنعيمها» و«تحريرها من أى اتصال بالحقائق الواقعية» ضد العدالة الخشنة التى يوجد لها انعدام المساواة الاجتماعية والاقتصادية للنساء .

وتصادف أن ظهرت فى نفس الوقت أنثى أخرى باسم وولف^(*) ، الكاتبة الألمانية كريستا وولف Christa Wolf ، وهى ذئبة فى ثوب الحملان انتحلت هي أيضًا قالب المحاضرة وأعادت تشكيل هذا القالب ذا الهيبة ، من حيث ارتباطه بمعانى الخطاب الصادق المسيطر غير الشخصى . وفي عام ١٩٨٢ فازت وولف بمنصب أستاذة زائرة محاضرة بجامعة فرانكفورت ، حيث طلب منها أن تلقى خمس «محاضرات عن جماليات الشعر» . بدأت وولف سلسلة محاضراتها بتبنيها الساخر للهجة «إلقاء

(*) فى النص Female Wolf ، وهنا تلاعب بالألفاظ الإنجليزية ، فالمعنى الكاتبة الألمانية كريستا وولف ، لكن العبارة تعنى أيضًا معنى «الذئبة»، (المترجمة) .

المحاضرة» لا لشيء إلا لتنكر على المحاضرة ما تدعى من سلطة : «سيداتي سادتي : يحمل هذا المشروع بعنوان «محاضرات عن جماليات الشعر» لكنى سأخبركم حالاً بأنى لا أستطيع أن أقدم لكم شيئاً عن جماليات الشعر ، إن نظرة واحدة إلى معجم كلاسيكيات العصور القديمة Classical Antiquity Lexicon تكفي لتأكيد شكوكى بأنى أنا نفسي لا أملك من تلك الجماليات شيئاً»^(٢٢) . وتمضى وولف لتؤكد احتياجها لتبني «نهج شخصي» و«استخدام قوالب تعبير ذاتية متعددة»^(٢٣) . و«القوالب الذاتية» التي تستعرضها وولف كى تتحلل قالب المحاضرة وتتطوعه لصوت المرأة وأعراضها عبارة عن محاضرتين قدمتهما بأسلوب غير رسمي ، قدمت فيما صور رحلات قامت بها ، استعادت من خلالها ذكريات استجاباتها الشخصية لمغادرة جمهورية ألمانيا الديموقراطية لأول مرةلتزور اليونان ، وقدمت محاضرة مكونة من سلسلة من مقطفات من يوميات عمل كانت تدونها على شكل مذكرات شخصية عن «المادة التي صنعت منها الحياة والأحلام»^(٢٤) والتي شكلت مزيجاً شديداً التداخل من أفكارها الشخصية عن الأحداث اليومية الخاصة ، والسياسة الدولية (المحادثات التي جرت بشأن السلاح) وتاريخ الماضي (حرب طروادة ، والثقافة المينوية الخاصة بحضارة كريت القديمة) ؛ كما قدمت في محاضرة خطاباً كتبته لصديق . . . وأخذت المحاضرة الخامسة والأخيرة شكل تقديم مسودة لرواية بعنوان كاساندرا Cassandra .

وقد صارت كاساندرا Cassandra ببورها أسلوبًا جديداً لانتدال القوالب السائدة لصالح النساء ، وفيها تعيد ولف تشكيل الأساطير الكلاسيكية عن سقوط طروادة ، إذ تنظر إلى تلك الأساطير بعين الخيال من منظور مؤنث ، هو منظور كاساندرا ، الأميرة والعرفة الطروادية التي عوقبت على عصيانها لأبولو بأن حكم عليها بمصير المرأة ، إلا يصدقها أحد أبداً باعتبارها مجنونة . إن ضمير المتكلم الذي تستخدمه ولف لسرد روایتها أسلوب ذاتي مكتف بحيث يشد القارئة / القارئ بكل جوارحهما ليأخذنا مكان كاساندرا ، و يجعلهما يشعران بالضعف المثير للعواطف لصوت ورؤية المرأة الذين يتعرضان للسخرية والإهمال في عالم يهيمن عليه عنف الذكور ، وحروبهم وسياسات القوى التي يضعونها .

سأعود مرة ثانية إلى استخدام النساء للمحاكاة الساخرة وانتدال القوالب لصالحهن في الفصل السادس ، ولكنني سأعطي الآن مثالاً أخيراً على التجاوزات الجريئة التي تقوم بها المرأة الكاتبة حين تخطو إلى قطعة الأرض المشوشبة المخصصة

لدوادر الذكور المجلين ، وتبقى على الأساطير المقدسة وتعتبرها فضاء يخصها ، فلنلق نظرة أخرى على «التفاحات الذهبية» The Golden Apples لإيودورا ويلتي . لقد أخذت ويلتي قصيدة كتبها واحد من عظماء رموز الشعر في القرن العشرين : و. ب. بيتس ، وهي قصيدة «أشودة أنجس المتوج» The Song of Wandering Aengus ودمجت خيوطها في نسيج محكم مع ما كتبته هي من نثر . تستخدم قصيدة بيتس أسطورة أيرلندية لتمثل الفكرة الأدبية المألوفة ، الشاعر الذكر الذي تطارده ربة الشعر المهمة له التي تتذبذب هيئة أنثى تعذبه بأن تعشمها بوصالها ثم تحرمه من الوصال . أما إنجاس فهو مدفوع بـ «نار مبدعة ... تتأرجح في [رأسه]» ، وهو يسمع نداء باسمه بصوت «فتاة يشع منها ضوء خافت» ثم «تنلاشى في الهواء المبهج» . وبذا يبدأ إنجاس في رحلته الشعرية التي تستقرق حياته بآكمليها ، فيتجول بحثاً عن هذا الجمال الذي لم يحظ منه إلا بلحمة خاطفة ، ويقرر في النهاية أن يقطف «تفاحات القمر الفضية ، وتفاحات الشمس الذهبية» .

والسؤال الضمني الذي يتزداد طوال سلسلة الحكايات التي تكتبها ويلتي هو : هل يحدث هذا لو أن التي كانت مدفوعة للتصرف بحافظ إبداعي بطلة وليس بطلاً؟ ما الذي يحدث لو أن «الفتاة التي يشع منها ضوء خافت» هي التي كانت نيران الإبداع تتأرجح في رأسها - وهي فتاة غير مسموح لها بحرية قضاء حياتها في التجول في إثر الرفوى؟ إننا نلمع في قصص التفاحات الذهبية كلها هؤلاء الفتيات اللاتي يشع منهن ضوء خافت وهن يتلاشين في الهواء لأن ما أرادته حقاً كان - مثل ملاحظات الصبي لوتش لنيران الآنسة إيكهارت المشئومة - «إن ما أرادته حقاً هو لفحة من الهواء ... دعها تحاول إشعال النيران في تلك الغرفة الخالية من الهواء . تلك هي التزوة التي تسعى البنات والنساء لتجريتها»^(٢٥) . إن ويلتي تقپض على جمال ولذعة قصيدة بيتس وتعيد تشكيلها في إحساس من العجب والألم لروح الحرية والرؤوية الشعرية التي تتوجه في سلسلة بطلاتها ، لتنلاشى فوراً وتنتطفئ ثم تعود لتتردد بين الوميض والخبو حتى تتوجه مرة أخرى .

ربما تكون الصورة التي ترسمها ويلتي لنيران المرنة لخيالة الأنثى استعارة أكثر ملامعة للطاقة الإبداعية للكاتبات من الاستعارة التي وردت في كتاب "المرأة المجنونة في العليّة" . وكلما ازداد فهم ومعارف النساء ككتابات ، يتضح أن إنتاجهن وابتكاراتهن الفنية قد قاومت الحبس دائمًا ، رغم كل الصعوبات التي يعانيها بسبب وضعهن ،

وكل العقبات التي تقف في طريقهن . وهناك دراسة أجرتها حديثاً جين سبنسر Jane Spencer بعنوان *نهضة المرأة الروائية The Rise of The Woman Novelist* (١٩٨٦) ، تعطينا مثالاً طيباً عن كيف يمكن أن تستخدم النساء القوالب التي تبدو الأكثر تحفظاً لخدمة أغراض تقدمية حين توضع تلك القوالب في أيديهن . نرى من النظرة الأولى أن السرد الروائي التربوي قد تطور خلال القرن الثامن عشر ، وتناول إعادة تشكيل البطلة التي تكون في البداية منحرفة عن جادة السبيل والتي حين تكشف لها حماقة آرائها غير التقليدية أو «غير المؤثثة» ستبدو منصاعة تماماً للسلطة الأبوية ، وهذا مثال نموذجي للمرحلة التي ذكرتها شووالتر ، والتي هضمت فيها النساء القيم الذكورية ودمجتها في نواتهن وحاكينها . لكن جدل سبنسر مقنع حين تقول إن الأعمال التي تألفها إناث لا تقدم لنا فقط بعضًا من أهم الإنجازات المؤثرة للكتابات الروائيات ، لكنها تحتوى أيضاً على تضمينات تقوض تحفظهن الأخلاقي الظاهر .

تمثل الحبكة التي تتبع التطور التدريجي للوعي الذاتي للبطلة أثناء تعلمها من أخطاء تفاهتها وحماقتها السابقة رسالة فحواها الخضوع والانصياع - وعادة ما يتم ذلك بواسطة توجيهه أخلاقي حازم تلقاه من زوج المستقبل - إلا أنها رغم ذلك تثير أيضاً اهتماماً فنياً متزايداً بالوعي الداخلي للبطلة . توضح سبنسر أن الواقعية النفسية التي صارت الملمع المركزي الذي يقابل بترحاب في رواية القرن التاسع عشر كانت بالكامل تقريباً من إنجازات أحد تقاليد الروائيات النساء ، وقد وصل هذا التقليد إلى أقصى مراحل نضجه في أعمال جين أوستين ، إن تأسيس الحياة الداخلية للبطلة كحياة مركبة متميزة وحساسة كان أمراً مخالفًا - ولو بشكل ضمني - للمزاعم السائدة في هذا الوقت التي انكرت على النساء أي مسؤولية في اختيار من يتزوجنه ، وأصررت على أن التدنى متصل في طبيعة عقل الأنثى . تكتب سبنسر : «إن تقليد البطلة التي أعيد إصلاحها يحمل في أساسه خرافية تعمل في الاتجاه المضاد لاحتياج النسويات ، لكن هذا التقليد - مهما كان حجم الخرافية الموجودة فيه - يتضمن افتراضًا بأن النمو المعنوي للنساء كان أهم وأكثر تشويقًا مما فكر فيه السابقون ... إن [إما Emma] هي أول شخصية في الأدب الروائي الإنجليزي - سواء من شخصيات الذكور أو الإناث - امتلكت حياة معنوية خلقتها كاتبتها بمثل هذا الثراء ، لكنها - للمقارنة - حلت بها أيضًا بعمق . ولم يصل رسم شخصيات الرجال في الرواية إلى مستوى يضاهي ذلك إلا بعد أن وضع المثال الذي قدمته أوستين معالم هذا الطريق»^(٣٦) .

وكما توضح دراسة سبنسر ، لعبت الروائيات في القرن الثامن عشر - الالاتي طوى النسيان معظمهن الان - دوراً محورياً في تطوير الحس المركب بأعمق النفس ، وهو ما يعتبره الكثير من القارئات والقراء أجمل إنجاز للرواية الواقعية في القرن التاسع عشر ، تهدف مثل هذه الروائيات إلى تمثيل تفاصيل التفاعل بين التطور النفسي والمعنوي للشخصيات المحورية وبين عالمهن الاجتماعي الذي يحدد حتميات حياتهن ، لكن لهذا السبب نفسه ، كان على القالب الواقعى أن يظل داخل حدود الواقع الفعلى إذا أراد أن يحافظ على إيهامه بأنه يقدم الحياة حقاً وصدقأ . يمكن أن يشكل هذا مشكلات للكاتبة الأنثى : حيث إن الواقع الفعلى لحياة النساء قد تم تحديد نطاقه ، فلابد أن يحدد أيضاً نطاق الخبرات التي تتاح لبطلة الرواية الواقعية ، بل إن المشكلة تكون أكثر حدة بالنسبة للكاتبة التي تزيد أن تقتصر مصادر بديلة وطرق وجود مختلفة للنساء ، لهذا السبب انجذبت الكاتبات دائمأ إلى تقليد الرومانس حيث إنه يقدم سبيلاً معترفاً به للتخلص من التقاليد المقيدة للنساء .

وعلى عكس مزاعم الواقعية ، كانت تقليد الرومانس والفن القوطى تعتقد دائمأ التحولات السحرية للهوية ، والقفزات الروائية في الزمان والمكان ، والاهتمام بما هو لا عقلاني ، وانفعالي ، وعنيف . ربما استواعت الروائيات المبكرات ، مثل آن رادكليف Ann Radcliffe ، بل حتى إيميلي بروكتى ، القالب الشعبي للرواية القوطية لأنه سمع لهن بقضاء روائى يكفى لاستكشاف أقصى أطراف الاتصالات الوسواسية ، المحرمة عدا ذلك على كل الإناث ، من بطلات الروايات ومؤلفاتها . تخلق إلين مويرز في كتابها «الأديبيات» Literary Women قضية مثيرة للاهتمام من رويتها للرواية القوطية فرانكشتاين Frankenstein التي ألفتها ماري شيللى كاستكشاف خفي لأحساس الألم والرعب التي قد تنتاب النساء أثناء عملية الوضع ، والتي لا تجد أى سبيل شرعى للتعبير عنها في إطار خطاب الحب الأمومى الذى فرضت عليه صبغة الطهر والمثالى . كانت ماري شيللى في السادسة عشرة من عمرها حين وضع ابنة غير شرعية ، ولدت تلك الطفلة مبتسرة وعلية ، وعاشت لمدة شهر واحد ، حملت خلاله ماري شيللى للمرة الثانية . تكتب مويرز : «تكتشف ماري شيللى عن ورش العمل التي أسفرت عن إبداعاتها في مذكراتها وخطاباتها ، حيث جمعت شتات مادة عملها لتكون منها نوعاً جديداً من الأعمال الأسطورية الرومانسية . تسجل الكاتبة في تلك الخطابات والمذكرات قصة رعب عن الأمومة من نوع لم تقدمه السير الأدبية بعد ذلك حتى أنت سيلفيا بلاس»^(٣٧) .

توضح مويرز أيضًا الجاذبية الإيجابية التي يقدمها المحيط الغرائبي للكثير من الروايات القوطية الرومانسية للنساء الكاتبات اللاتي غالباً ما تكون حرفيتهن الشخصية مقيدة بشدة^(٢٨) . تستمر النقلة التحولية من العالم البيتي المألف في جذب الكاتبات ، ليس فقط كخلفية غرائبية تفضلها الروايات الرومانسية من نوع Mills and Boon فالكاتبات الجادات أيضاً يلجأن إلى تلك النقلة كي بينين روايات طوباوية ، غالباً ما تستلهم الروح النسوية ، يستكشفن فيها إمكانات جديدة تماماً للمصير الأنثوي . وقد تحولت كاتبات مثل مارج بيرسي Marge Piercy ، ومارجريت أرتورود ، ودوريس ليسينج وأورسولا لى جوين إلى أجناس أدبية لا تتبع الذهب الطبيعي ، مثل الخيال العلمي والفاتناتيزيا ، ليحرزن أنفسهن من محدوديات الحبكة ورسم الشخصيات حسب الذهب الواقعي . وتتابع جانيت كينج Jeannette King في كتابها دوريس ليسينج Doris Lessing (١٩٨٩) تزايد امتعاض ليسينج من القيود التي تفرضها التقاليد الواقعية على قدرتها على استكشاف وكتابة قصص بديلة عن النساء ، وحركتها تجاه قوالب الخيال العلمي لتجد حرية أوسع لرؤاها الفنية . وبذلك الطرق كان للكاتبات أثر هام على تحطيم بعض الحدود المقيدة التي تفصل الثقافة الرفيعة عن الثقافة الشعبية ، وتحدى بعض التسميات التراتبية في القائمة الطويلة للتراث الأدبي .

وقد قامت الناقدات النسويات أيضاً بدور رائد في نظام انتقاء النصوص التي تقدر في الدراسات الأدبية ؛ فقد جذبن الانتباه النقدي الجاد للأجناس القوطية والرومانسية ، وأصررن على وجود طاقة تخيلية لدى كاتبات مثل لوبيزا مای ألكوت Louisa May Alcott وهارييت بيتشر ستوك ، اللاتي كان النقاد الذكور يحتقرنهن من قبل رغم - أو حتى بسبب - ارتفاع مبيعات مؤلفاتهن بدرجة تكسر الأرقام القياسية لمبيعات الأعمال الأدبية^(٢٩) .

وكما يقترح هذا الفحص ، فإن مسعى الناقدات النسويات لإرساء وتحليل تراث كتابات النساء قد جنح إلى النظر أولًا في جنس الرواية . هناك سيبيان واضحان لذلك : نظراً للاهتمام المبكر للناقدات النسويات بتمثيلات الذكور للنساء كان من الطبيعي أن ينظرن في الروايات والقصص القصيرة التي كتبتها نساء للبحث عن صور إيجابية لحياة النساء مضادة لتمثيل الذكور لحياتهم . والأهم ، أن الرواية بدت كأنها القالب الأدبي الذي جعلته النساء الكاتبات قاليهن المفضل الأول ونجحن في صياغة كتاباتهن فيه ، كان هناك بالفعل تراث عظيم من أعمال الكاتبات ، مثل أوستين ، والأخوات برونتي ،

وجود إلبيت ، يمكن للنقد أن يبين عليه ، وأهم سبب لهذا هو أن الرواية كانت جنساً أدبياً جيداً نسبياً ، فكانت أقل هيبة من بقية القوالب الأدبية ، ولأن الرواية لم يكن لها جذور كلاسيكية ، فقد اعتبرت طوال معظم القرن الثامن عشر ، بل حتى القرن التاسع عشر ، قالياً يناسب أساساً التقليدية الخفيفة للقارئات من النساء ، وهكذا واجهت النساء اللاتي كتبن في هذا القالب الأدبي مقاومة أقل من كتبن في غيره من القوالب . ويقترح وولف أيضاً سبباً إيجابياً آخر : «كل القوالب الأدبية الأقدم كانت قد صلبت عودها ورسخت في الوقت الذي صارت فيه المرأة كاتبة . الرواية وحدها كانت حديثة السن بما يكفي لجعلها لينة طبيعة في يديها - وربما كان هذا سبباً آخر يفسر لماذا كتبت المرأة الروايات» (٤٠) .

استملاك التراث الشعري :

ويبدو الآن أن هذا الرأى في التاريخ الأدبي للنساء يحتاج على الأرجح إلى مراجعة ؛ فالمزيد من البحوث تكشف عن أن النساء كن دائمًا مشاركات - ولو بعيداً عن الأنظار - طوال تاريخ الشعر / خاصة في التراث الشعري المرتبط بالقوالب المقطوقة أو المغناة ، أى بالشفاهية : أغنيات البالاد (٤١) ، وأغنيات الأطفال ، والرقى والأجاجى ، والأغاني الشعبية (٤٢) . ويرجح أن يزيد المزيد من العمل في هذا المجال إلى إظهار أن النساء احتلن مكاناً مركزياً في الكتابة في تلك القوالب ، وإظهار الطريقة التي عمل بها التراث الشفاهي كمصدر مجدد للحيوية الخيالية للقوالب الأكثر هيبة في الأدب القومي . كان الجو المحيط بالنساء يجعلهن يشعرن بأنهن أقل حظاً من الرجال ، بل بأنهن حتى منقوصات الكفاعة - على الأقل حتى زمن وولف - بسبب عدم حصولهن على تعليم كلاسيكي . في كتاب غرفة تخص المرأة وهذه *A Room of one's Own* تعبّر وولف عن إحساسها بالحرمان الظالم من خلال تقريرها الافتراضي عن مصير جوبيث ، أخت شكسبيير المهوية : «كانت تضارعه حباً للمغامرة ، وثراء في الخيال ، وتلهفاً لنرى العالم كما فعل هو ، لكنها لم تذهب إلى المدرسة ، لم تح لها فرصة تعلم قواعد اللغة والمنطق ، ناهيك عن قراءة هوراس وفيرجيل» (٤٣) . لكن رغم حصول الرجال على ميزة ، هي أن الإرث الشري للأدب الكلاسيكي كان في متلاوهم ،

(*) البالاد قصيدة من ثلاثة مقاطع ، يتكون كل مقطع منها من ثمانية أو عشرة أبيات (المترجمة - عن قاموس المورد) وهي أقرب إلى المقال في التراث الشعري العربي .

فإن ما نحسه كثيراً عندما نقرأ سبنسر ، وشكسبير ، وميلتون ، ووردنورث ، ومعظم الشعراء الذكور البارزين هو حضور الحيوية التخييلية للتراث الشعبي الشفاهي في أعمالهم ، وربما كان هذا التراث قد تشكل وتمت رعايته وتتجديده بأيدي شاعرات ظللت بعيداً عن الأنظار .

إن الكثير من طرق قراءة كتابات النساء التي عرضناها حتى الآن يمكن أن تطبق أيضاً على الشعر كما طبقت على النثر . لكن ، هل توجد مشكلات نوعية خاصة تواجه النساء كشاعرات ؟^(٤٢) أعتقد أن الإجابة موجودة ضمناً في ما تقوله وولف عن استبعاد النساء من التعليم الكلاسيكي . لقد احتل الشعر دائمًا مكانة عليا ، وهو يقوم في الثقافة الغربية بوظيفة اللغة رفيعة المستوى ، والشعر مرتبط أكثر من أي جنس أدبي آخر بفكرة عالمية الأدب ، بوصفه أكثر قالب ملائم للمعالجة الرفيعة للموضوعات الإنسانية العظمى الخالدة . ولا شك أن النساء أحسسن بالرعب من المطالبة بالولوج إلى هذا الخطاب الرفيع^(٤٣) . في الكثير من الثقافات ، بما فيها الثقافة الغربية ، يفهم أن القوالب النظرية العامة محجوزة للذكور ، بينما يقتصر كلام النساء على المجالات المنزلية والخاصة^(٤٤) . إن هذا التقسيم اللغوي يزيد من إحساس النساء بالمسافة الشاسعة التي تفصلهن عن لغة الشعر « العالمية » . من الشاعرات اللاتي اخترقن حاجز الثقافة « الرفيعة » بدأ وبلا خوف إليزابيث بارييت براوننج ، خاصة في قصيدتها الملحمية « أورورا ترقد » Aurora Leigh . كتبت كورا كابلان Cora Kaplan مقدمة لتلك القصيدة قالت فيها : « تتحدث القصيدة بضمير المتكلم بصوت ملحمي لشاعرة كبيرة ، وتكسر صمتاً من نوع شديد الشخصوية ، يكاد يكون اتفاق جنثمان بين النساء المؤلفات ووسطاء الثقافة الرفيعة في العصر الفيكتوري بإنجلترا ، يُسمح بمقتضاه للنساء بالكتابة إذا هن لزمن الصمت حياله^(٤٥) . جعلت قصيدة أورورا ترقد من الصعب الادعاء بأن النساء لا يمكنهن امتلاك صوت ورؤيا ملحمتين : القصيدة أطول من الفريوس المفقود بكثير ، وهي تأخذ الموضوع الشخصي العظيم لوردنورث المتعلق بجسم الشاعر لأمره ، لكنها تأخذه من منظور المرأة ، وتحدث بعاطفة مشبوبة عن الموضوعات الكبرى التي هي مثار جدل عام في زمنها .

رأينا في الفصل الأول أن ما يسمى عمومية اللغة الشعرية كثيراً ما يرفع مكانة التعبير عن الرأي المتمحور تماماً حول الذكور . حتى لو شرع الشاعر الذكر قصداً في كتابة قصيدة مدح لامرأة ، فإن شخصية الأنثى التي يبنيها تكون عادة شخصية سلبية ،

إما أن تعمل كملهمة للشاعر ، أو كمرأة تعكس إحساس الشاعر النرجسي بمشاعره ، وبشدة انفعالاته ، وبصحة أحكامه ، وشعوره بالكره لما مني به من خسران . لا يبيو ذلك بكل هذا الوضوح كما يبيو في قصائد الحب التي تلقى الترحاب ، وهذا أيضًا يسبب مشكلات كبيرة للمرأة الشاعرة ، فكيف لها أن تسكن الفضاء اللغوي للـ «أنا» التي تتنطق بالخطاب الشعري للحب ؟ بعودتنا إلى إليزابيث باريت براوننج نجدها لا تكتفي برفض تثبيط الهمة بفعل هذا التحدى ، بل تتحول لنفسها أيضًا أرفع قالب من قوله شعر الغزل - السونيت - لتصير فيه حديثها عن عواطفها المشبوية .

. واليم إحدى سونيتاتها من "سونيتات من البرتغالى" Sonnets from the Portuguese ربما يكون من المشرق أن تقرأ أنها / تقرأها وفي أذهانك / أذهانكم الحوار الذى ورد فى قصيدة «لوسى» لوردرزورث فى الفصل الأول . هل تقع لغة باريت براوننج فى مقدمة مشاعرها ذاتيتها كشاعرة - عاشقة أكثر من وجود روبرت براوننج كموضوع للقصيدة وكشخص المحبوب ؟

سونيت رقم ٢٩

أذكر فيك ! أفكارى تتضاعف وتترعم
حولك ، كما يلتف الكروم البرى حول شجرة ،
ينبت أوراقاً عريضة ، وسرعان ما لا يبقى شىء يُرى
إلا الأخضر المتربع بلا نظام الذى يخفي الغابة .
لكن ، يا نخلتى ، فلتفهم
لن أتخذ أفكارى بدليلاً عنك
فأنت أغلى عندي منها ، وأحسن ! بالأحرى ،

أسرع بتجديد حضورك ؛ كما ينبغي لشجرة قوية ،
 أصدر حفيقاً بأغصانك ، وأقم جذعك عارياً ،
 ودع تلك الأطواق من الخضراء التي تحيط بك
 تسقط بكل ثقلها ، - تتفجر ، تتطاير شظاياتها ، في كل مكان !
 لأنني وأنا في تلك البهجة العميقه أراك وأسمعك
 وأتنفس في ظلك هواءً جديداً ،
 لا أفكـر فيك - فأنا شديدة القرب منك (٤٧)

تعبـر القصيدة عن وعيـ بخطرـ الأنـانـيـ الشـعـريـةـ فـيـ شـعـرـ الغـزلـ .ـ تـوجـهـ بـارـيـتـ
 بـراـونـنجـ نـقـدـاـ شـدـيدـاـ لـأـفـكـارـهـ (ـالـقـصـيـدـةـ)ـ بـاعـتـبـارـهـاـ كـرـوـمـاـ «ـأـخـضـرـ يـمـتدـ بـلـنـظـامـ»ـ
 وـيـهـدـدـ التـفـافـهـ وـتـبـرـعـهـ بـإـخـفـاءـ الـجـمـالـ الـأـقـوىـ ،ـ جـمـالـ الشـجـرـةـ .ـ وـهـىـ تـسـتـدـعـيـ «ـحـضـورـ»ـ
 الـ«ـأـنـتـ»ـ /ـ الـذـىـ هـوـ أـغـلـىـ ،ـ وـأـحـسـنـ لـيـحلـ مـحـلـ قـصـيـدـتـهـ .ـ فـلـوـ أـدـرـكـنـاـ روـبـرـتـ بـرـاـونـنجـ
 عـلـىـ أـنـهـ مـلـهـمـ ذـكـرـ لـشـاعـرـةـ أـنـثـىـ ،ـ تـنـعـكـسـ حـيـنـنـدـ الـعـلـاقـةـ الـمـعـادـةـ بـيـنـ الشـاعـرـةـ وـالـلـهـمـ أـوـ
 الشـاعـرـ وـالـلـهـمـةـ .ـ فـهـذـاـ اللـهـمـ يـمـنـعـ الشـاعـرـةـ «ـبـهـجـةـ عـمـيقـةـ»ـ حـتـىـ إـنـ حـضـورـهـ يـوـقـعـ تـيـارـ
 الإـلـهـاـمـ الشـعـرـىـ :ـ «ـأـنـاـ لـاـ أـفـكـرـ فـيـكـ ،ـ فـأـنـاـ شـدـيدـةـ الـقـرـبـ مـنـكـ»ـ .

لكنـ هـلـ يـقـلـتـ هـذـاـ مـنـ التـاكـيدـ الـأـنـانـيـ لـلـذـاتـ كـذـاتـ مـُـحـبـةـ -ـ وـهـوـ الشـئـ الـذـىـ يـمـيزـ
 شـعـرـ الغـزلـ الـذـىـ يـكـبـهـ الـذـكـرـ -ـ بـمـجـرـ الـانـصـيـاعـ لـخـصـوـصـيـةـ الـمـؤـنـثـ النـطـيـ .ـ هـلـ تـجـدـ
 بـارـيـتـ بـراـونـنجـ لـذـةـ مـازـوخـيـةـ فـيـ التـعـبـيرـ عـنـ خـصـوـصـيـةـ وـتـدـنـىـ وـضـعـهـاـ بـالـنـسـبـةـ لـحـبـوبـهاـ ،ـ
 روـبـرـتـ بـرـاـونـنجـ ؟ـ أـعـتـقـدـ أـنـ المـقـصـودـ بـهـذـاـ تـجـاهـلـ الـلـهـجـةـ الـواـثـقـةـ لـالـقـصـيـدـةـ ،ـ الـأـوـامـرـ الـتـىـ
 تـوـجـهـاـ لـلـمـحـبـوبـ :ـ «ـفـلـتـفـهـمـ ،ـ لـنـ أـتـخـذـ»ـ ،ـ «ـبـالـأـحـرىـ ،ـ أـسـرـعـ /ـ بـتـجـدـيدـ حـضـورـكـ»ـ .ـ
 لـيـسـ هـذـهـ كـلـمـاتـ اـمـرـأـ سـلـبـيـةـ خـاصـيـةـ ،ـ لـكـنـهاـ كـلـمـاتـ شـاعـرـةـ آمـرـةـ نـاهـيـةـ ،ـ هـنـاكـ أـيـضاـ
 إـعـلـانـ يـكـادـ يـكـونـ تـصـرـيـحاـ بـالـنـشـوـةـ الـجـنـسـيـةـ الـمـنـشـأـةـ الـبـهـيـجـةـ وـالـوصـولـ إـلـىـ نـرـوةـ
 الـإـشـبـاعـ الـجـنـسـيـ :ـ «ـأـصـدـرـ حـفـيـقاـ بـأـغـصـانـكـ ،ـ وـأـقـمـ جـذـعـكـ عـارـياـ ،ـ وـدـعـ تـلـكـ الـأـطـوـاقـ
 مـنـ الـخـضـرـاءـ الـتـىـ تـحـيـطـ بـكـ /ـ تـسـقـطـ بـكـ تـلـقـلـهاـ ،ـ تـتـفـجـرـ ،ـ تـتـطـاـيـرـ شـظـائـاـهـاـ فـيـ

كل مكان !» وأخيراً يجب أن نلاحظ روح الدعاية الذاتية الموجودة ضمناً في القصيدة . فرغم أن الشاعرة تستذكر «كرومها البرى» المكون من الكلمات التي تهدد بحجب حضور المحبوب ، إلا إن هذا الحضور نفسه مبني باكمله من تلك الكلمات . عادة على ذلك ، تقلم الشاعرة «الأخضر المتبد بلا نظام» لتجعل منه هذا السونيت ، الذى هو أكثر القوالب انضباطاً . تكتب آنجللايتون *Angela Leighton* ، التى أدين بالفضل للحصول الممتاز الذى كتبته عن شعر الغزل عند برواننج :

وهكذا ، ولكل ما فى السونيتات من تحقير ذاتى ، فإنها
تكشف عن معرفة بقوة كتابتها ، باريت برواننج تعرف أنها كى
تحكم «القوة الموجودة على طرف قلمى» يعني أن تدخل فى لعبة
سياسية من ألعاب الذات والموضوع ، يتحقق الكسب لأحد
طرفيها على حساب خسارة الآخر . ويسبب كل احتجاجاتها ،
فإنها لا تتخلى عملياً عن حقها كامرأة فى القول (٤٨) .

تزعم مويرز أن باريت برواننج قد أثرت تراث شعر النساء بمتاليات سونيتاتها البرتغالية : «طوال الطريق إلى أنا أخماتوفا وما بعدها ، يبدو أن الحضور المبدع للسيدة برواننج يهيمن على تراث شعر الغزل الذى كتبته نساء» (٤٩) .

ومنذ بوакير القرن العشرين بدأ تراث أدبى آخر فى تأكيد تملكه اللغة الشعر العالمية وغير الشخصية . ذلك هو التراث الطبيعى المتنمى للحداثة ، خاصة كما قدمه س. إليوت فى مقاله ذى التأثير الطاغى «التراث والوهبة الفردية» ، وأعلن فيه أن الشاعر资料 لابد أن يكتب ، لا من وحي إحساسه ، بل من وحي وعيه الذى «لا يتخل عن أى شيء يتعلق بالموضوع ، ولا يلغى شكسبيرو أو هومير ، أو رسوم الفنانين المجدلين على الصخور (٥٠) . يزعم النقاد أن إليوت قد حقق الصوت غير الشخصي للتاريخ فى القالب الجديد الذى ابتكره لقصيدته الأرض الخراب ، وذلك عن طريق استخدامه أساساً للإشارات الضمنية والشخصيات الكلاسيكية والأدبية . وفي كتابهما أرض لا أحد ، تجادل جيلبرت وجويار فى أن الكتاب الحديثين من أمثال إليوت ، وعزرا باوند *Ezra Pound* ، وجيمس جويس *James Joyce* قد أسسوا أفكاراً أيديولوجية عن التاريخ والثقافة كرد فعل لخوفهم من الكتابات النساء . إن إصرار الحديثين على «لا شخصانية» الشاعر يرفع أعمال الشعراء الذكور إلى مرتبة العالمية ، وهو أمر

يستبعد النساء من «ذاكرة أوروبا» . فإشارات إليوت مثلاً قد رسمت بالكامل من التراث الأدبي الذي كتبه ذكور - شكسبير ، وستينسون ، ودانقى ، وسان أوستين ، والأساطير الإغريقية - لتبني تراثاً أدبياً نخبوياً وأبواياً .

لكن كما رأينا عند تناولنا لفأقالب الرواية ، يحتمل أن تتحدى الكاتبات النساء التراثات الذكورية ويتحلنه لأنفسهن بقدر ما يحتمل أن يرهبنها ، ونحن كقارئات / قراء لأعمال نساء كاتبات علينا أن تكون على أهبة الاستعداد للتعرف على موازين وطموحات المشروعات الأدبية للنساء ، لأنهن قد لا يرعن مثل هذه المطالب بأنفسهن ، فمثلاً ، كتبت الشاعرة الغيانية جريس نيكولاوس Grace Nicholas مجموعات من القصائد بعنوانين مثل : إنها امرأة ذات ذاكرة ممتدة It is long memoried woman ، قصائد امرأة سوداء بدببة Fat Black Woman's Poems ، أفكار كسولة لامرأة كسول Lazy Thoughts of a Lazy Woman . وما قد توحى به مثل هذه العنوانين للنقدات النسويات هو أن نيكولاوس تبني شخصيات . في هذه الحالة ، لابد من قراءة كل مجموعة من القصائد ككل متكامل ، وأن تفهم على أنها توصيل درامي لثقافة جمعية ، التاريخ المنساوي المحبوك لمنطقة الكاريبي ، مرورة النساء السوداوات اللاتي كن عبيداً في يوم من الأيام ، وضحاياهن وغضبهن . إن قراءة قصيدة مختارة أو اثنتين خارج سياق المجموعة ككل لا مفر من أن يقلل من رتبتها الجهوري ، إن الاعتراف بالمخاطرة الثقافية لشاعرة مثل نيكولاوس هو وحده القادر على تمكيننا من قراءة عملها بنفس درجة الانتباه المطلوبة لقراءة أعمال الكتاب الذكور من أمثال الشاعر الكاريبي ديريك والكوت Derek Walcott ، الذي يزعم صراحة أن مكانه في التراث الأدبي الحديث يعلو حتى على إليوت في استخدامه للإشارات الخفية .

وفي قصيدتها «الثقافة والفوضوية» Culture and Anarchy تتحدى أديرين ريتشرن الحادثة بأسلوب صريح أكثر من نيكولاوس ، يشير عنوان القصيدة بعبارة ساخرة إلى عمل ماثيو آرنولد Matthew Arnold الذي يحمل نفس العنوان ، ويشروع في قلب رأى آرنولد الذي يعلى من شأن الثقافة الرفيعة على ما أسماه «فوضوية» الذين استبعدوا من نعيم مميزاتها . إن رأى إليوت في «الثقافة» كما مثل في الأرض الخراب The Waste Land يعيد إنتاج القيم التقليدية لآرنولد ؛ فقد مثلت إشاراته للتاريخ ، والأسطورة والأدب كشظايا من العظمة المفقودة ، التي يظهر الحنين إلى الماضي تباينها مع الحاضر ببرهجه السقيمة ، ويعتمد استخدام ريتشرن للإشارات على مجاز صنع الألحفة ، فهى في قصيدتها - في تباينها مع إليوت آرنولد - تخيط الماضي في الحاضر

على نحو جميل ومبدع بمهارة حرفية نسوية ، تضارع مهارة «سيدة عجوز عن ألاباما بلغت التسعين من عمرها ومازالت تصنف الألحفة». وبينما تشير إشارات إليوت إلى شخصيات عظيمة من رموز التراث الأدبي ، تأتى شظايا ريش من تاريخ النساء الذى استبعد وضرب عليه الصمت ؛ من تلك «السجلات التي لا تعتبر عادة / ذات قيمة تكفى كى / يتم حفظها رسمياً» . والتراث الأدبي غير الرسمى الذى ترفع هذه القصيدة من شأنه هو «تاريخ المعاناة البشرية» (*) : الذى ولدته / النساء / ورعينه ، وخففن ألمه ، وعالجه بالكى ، / وأوقفن نزف دمه ، ونظفته ، وامتصنته ، وتحملنه» (١٤) .

لقد تحولت صورة بنيلوبى إلى أكثر صورة ملائمة للمرأة الكاتبة ، من حيث اشتتمالها على سمات الدهاء ، والإنتاجية ، والمكر ، والجرأة اللانهائية التى تتمتع بها النساء الأديبيات ، لقد عملت الأديبيات فى إطار تراث ثقافى غير متعاطف معهن ، فتحولن غضيبهن إلى مصدر لإبداع ، وأذحن بسخريتهن الإناث المتوجهات اللاتى هدنن فى النصوص التى كتبها ذكور ، وأعدن تشكيل قوالب التراث الأدبى للذكور بذكاء ، وأعدن تشغيل الأساطير القديمة ، وتحولن الانصياع الظاهرى إلى إبداع فنى وتحدين بجرأة الثقافة الرفيعة على أرضها . إن كفاءة قراعتنا لاعمال الكاتبات مرهونة بالاعتراف التام بتلك الإتجازات العديدة والاستجابة لها .

أتوجد جماليات للمرأة ؟

رسمت فى هذا الفصل الخطوط العريضة لبعض الإجابات على أسئلة أثيرت فى بدايتها : لماذا يجب علينا أن نحتفى بزيادة إتاحة كتابات النساء للقارئات والقراء ، وما أنواع ممارسات القراءة التى يجب أن نجلبها لها ؟ ما زال حقل الكتابات النقدية النسوية يثمر الجديد ، وكل ما يمكننى تقديميه هو مسع مختار لكل الأعمال التى نشرت حالياً عن الموضوع . لكنى لم أتناول بعد السؤال الأخير : هل هناك اختلاف جوهري بين كتابات النساء وكتابات الرجال ؟ لقد لمحت نقاشاتنا إلى بعض سمات الأساليب ،

(*) عبارة «تاريخ المعاناة البشرية» مكتوبة فى النص الإنجليزى بالحروف الكبيرة ، وقد كتبتها بالعربية ببنط أكبر من بقية النص كمعادل للصياغة البصرية لكتابة الإنجليزية (المترجمة) .

والقوالب ، والمواضيعات التي يمكن أن نجدها في كتابات المرأة . هل يمكن أن نعتبر أن هذه السمات تكون ملحاً جمالياً أصيلاً يمكن التعرف عليه في كتابات النساء ، أم هل يجب أن تعتبر بالأحرى ملحاً جمالياً معارضًا ؟ هل السمات الأدبية التي نوقشت في هذا الفصل نوع من الاستراتيجيات التي يجب أن تتوقع وجودها في أداب أي ثقافة ثانوية تبدى ردود أفعال لجماعة مهيمنة كارهة لها كرهاً شديداً ، حتى ولو كانت تلك الثقافة الثانوية تمثل نصف النوع ، كما في حالة النساء ؟ أعتقد أن الرد على هذا السؤال يجب أن يكون بالإيجاب ، وقد لاحظنا في هذا الفصل قوالب أدبية ، وموضوعات ، وهموم تدرك على نحو أدق كجماليات معارضة أكثر منها ملامح عامة موجودة دانماً أبداً في كتابات النساء .

لقد جرت محاولات لبناء جماليات أنثوية بالقام الأول على أساس من خبرة النساء الحميمة المقصورة عليهن وتركيزهن البيولوجي الخاص ، مثل موضوعات الولادة ، والإرضاع ، والحيض ، والاغتصاب ، والانتهاك الجنسي . المشكلة أن هذا يميل إلى إعادة إنتاج جماليات الإناث في شكل جماليات المعاناة^(٥٢) . وينتج أيضاً تأكيداً مفرطاً على المحتوى مقابل الأسلوب والشكل . وهناك خط مقاربة آخر مدفهش هوربط المجاز الذي تستخدمه النساء بالجسد الأنثوي ، وأشارت كابلان إلى تكرار صور الحين في أورورا ترقد Aurora Leigh ، وهو مجاز يهيمن أيضاً على شعر سيلفيا بلاط . إن كثرة استخدام الكاتبات للبحر والمد كمجاز قد ربط أيضاً بعورهن بخبرة الدورة الشهرية ، تنبه مويرز إلى مدى توافق ربط المنظر الطبيعي السرى والرمزى بالجسد الأنثوى فى النصوص التى تكتبها نساء ، مثئماً نجد فى ارتباط ماجى تليفر بـ «الأعماق الحمراء» فى طاحونة على النهر The Mill on the Floss . ومن تحليل عدة أمثلة من مثل هذه الأرض الأنثوية الرمزية ، تخلص مويرز إلى أنها مثال أرض «خشنة وذات تضاريس مرتفعة» ، وصخرية ، و«تعصف بها الرياح» ، وتقطعها «الوهاد والمنحدرات»^(٥٣) .

إن مقاربة كتابة ومجاز النساء توحى بإمكانيات مراوغة ، لكنها مشحونة أيضاً بالصعوبات . إليكم مثلاً قصيدة كتبها الشاعر السكتونى هيو ماكديارميد ، لكن افترضوا لوهلة وأنتم تقرأونها أنها كتبت بقلم امرأة ، وتصوروا أي سمات من الجماليات الأنثوية الأساسية ستكتشف في موضوعاتها ومجازاتها ؟

وعاء فارغ

قابلت وراء النصب

فتاة شعثاء الشعر

تغنى لطفل

لم يعد بين ظهر اينما

جراح تتأرجح بعوالم

لا تغنى بمثل هذه الحلاوة

فالضوء الذى يتحنى على شيء

يكون أقل انجذاباً إليه (٥٤)

من الواضح أن موضوع القصيدة يخص المرأة ، إحساس الأم التي يولد طفلها ميتاً بالكرب . تتضمن القصيدة موقفاً متعاطفاً مضاداً للمجتمع الذي يحكم بـأحكام قاسية ؛ يبدو في وضع المرأة المهجورة ، ولفظ «فتاة» الذي يوحى بأنها صغيرة السن وغير متزوجة . يربط الشاعر حزن المرأة بموضوع الجنون ، الذي تتعرف عليه جيلبرت وجوبار في كتابات النساء كإعادة تشغيل للصور المذكورة عن الفسوق الجنسي للنساء . ويدل لفظ النصب ضمناً على المنظر الطبيعي «الخشن» ، «الذى تعصف فيها الرياح» الذى تقصده النساء كمكان سرى رمزي .

ليس قصدى هنا الاستخفاف بالأفكار من النوع الذى توصله مويرز وغيرها من الناقدات النسويات ، وليس بالتأكيد السخرية من القصيدة ، التى صيفت خيالاتها برهافة فى تحويلها لقوى الكونية إلى صورة موجبة ، ووضعها إلى جوار قوة ما تشعر به الأم الشابة من حزن وحب ، لكن القراءة توضح - رغم ذلك - صعوبة ربط الكتابة

بالجنس البيولوجي ببساطة . أتود أن نفترض أنه لو كتبت امرأة قصيدة عن مثل هذا الموضوع سيكون تعبيراً عنها أقرب للحقيقة بشكل جوهري ما ؟ أعتقد أن هذا غير صحيح ، لكن يبدو أن هذا النوع من التفكير زحف إلى بعض أعمال النقد النسوى التى قابلناها في هذا الفصل ، فرغم اهتمام شووالتر بالمواد والظروف التاريخية التي أثرت في قدرة النساء على الإبداع ، إلا أنها تشير ضمناً في بعض الأحيان إلى أن الفئات التي اقترحها - المؤنث ، والنسوى ، والأنثوى - يمكن تطبيقها عموماً على كل كتابات النساء في جميع الفترات التاريخية ، وأن هناك تقدماً نحو «الحقيقة» في السرد الروانى الذى تكتبه نساء . وكلما حررت النساء أنفسهن من ردود الفعل تجاه الضغوط الابوية سيصرن أكثر حرية في اكتشاف داخلهن ، ومن ثم يعبّرن عن الواقع «الحقيقى» للتجربة «الأنثوية» ، وهكذا تقترح جيلبرت وجويار أيضاً وجود «حقيقة» بلا وسيط ، مختفية تحت سطح كتابات النساء . إن إدراك الانشقاق الذاتي للكاتبة الأنثى يعكس في صورة انشقاق ذاتي للبطلة واللغة في النصوص التي تكتبها نساء .

إن هذا الرأى الانعكاسى في الأدب يتتجاهل الطريقة التي كانت بها اللغة دوماً موضوعاً للنزاع الأيديولوجي . وفيه أيضاً صعوبة في تناول كتابات النساء على نحو واف ، فتلك الكتابات تشرع قصداً في حكى الموضوع كما لو كان على عكس ما يقال عنه ، من حيث جاذبيته للكثير من كتابات وقارئات القوالب غير الواقعية : الخيال ، والخيال العلمي ، والسيرياлиمة ، والتجريب اللغوى (٥٥) . لا تعرف جميع الكتابات النقدية التي هي من نوع «نقد النساء» أيضاً بمدى تعقد مسألة نوايا المؤلفة ، لا يمكن الزعم بأن جميع النصوص التي تركز على المرأة قد كتبت قصداً كنصوص نسوية ، بالمعنى الذي يحدده تعريف الأجندة السياسية (انظرى / انظر المقدمة) (٥٦) . من الواضح أن الزعم بأن الكثير من الكاتبات المبكرات كن نسويات زعم ينطوى على مفارقة تاريخية : علاوة على أن الكثير من الكاتبات يرفضن أن يوصفن بتلك الصفة ، لكننا رأينا أنه حتى النصوص التي تصرح بأن لها أهدافاً محافظة يمكن أن تؤدي وظائف تقدمية ، كيف يمكننا أن نحدد وضع نوايا المؤلف في مثل هذه الحالات ؟ إن مصطلح «مؤلف» قد يبدو أضيق من أن يعتبر وحدة تغطي التعדרية - المتصارعة غالباً - للمعاني التي يحتويها أي نص أدبي (٥٧) .

يمكن للنقد النسوى أن يدعى ، عن حق ، أنه قد أرسى أسس تحد أساسى للهيبة الثقافية التي يتمتع بها «الأدب» بصفته يجسد قيمًا عامة مبنية تحصى الوجود

الإنساني عن طريق كشف النقاب عن استثماره المنتشر في بنى القوة الأبوية ، وتحدى النصوص الأدبية بدورها بصفتها «كتابة» أي مزاعم بسيطة قد ترغب النسويات في تعليقها على مشجب الطبيعة الفطرية لإبداع النساء ، مصرات على أن تتبه إلى العلاقة المركبة بين اللغة ، والنوع الاجتماعي ، والهوية .

ملخص لأهم النقاط

- ١ - من الآثار الإيجابية لـ«أدب النساء» غير الرسمي للقراءة أنها تظهر تجارب النساء التي تم استبعادها أو أُسئت تجاهلها في إطار التراث الأدبي الرسمي .
- ٢ - هذا الظهور يوفر للنساء سبلاً للتعرف على أنفسهن ، وعلى صوتهن المشتركة وهيئتهن المشتركة ؛ لكن الكتابة لا يمكن لها أن تعكس الحقيقة كما تفعل المرأة - فهي دائمًا بناء لفظي خاضع للانتقاء .
- ٣ - نقد النساء : هو دراسة كتابات النساء ومشكلاتهن المهنية في إطار تراث يهيمن عليه الرجال . مراحل التطور الثلاث التي قالت بها شووالتر هي : المؤنث (مرحلة تتسم بالمحاكاة) ، والنسوى (مرحلة تتسم بالاحتجاج) ، والأنثى (استكشاف الذات) .
- ٤ - تشخيص جيلبرت وجوبار الغضب والقلق المكتوبتين ، والذين تنتجهما الكاتبات بفضل التراث الأدبي غير الرسمي الكاره للنساء ، في شكل مجاز الجفون ، والاحتباس والمرض المنتشر في النصوص التي كتبتها نساء ، ومع تأسيس تراث أدبي رسمي من كتابات النساء ، تعانى الكاتبات الآن من القلق من الأديبيات الأمهات القويات ، وينتزع عن هذا «عقدة الانتساب» .
- ٥ - يوجه نقد النساء خطراً إنشاء جماليات شعرية للمعاناة والتضحيّة . تشمل ردود الفعل الإيجابية للنساء تجاه سيادة التراث الأدبي للذكور : المحاكاة الساخرة ، والتهكم ، واتصال قوالب وقصص الذكور . إن الكاتبات انتقائيات : فهن يستفدن من القوالب المحافظة ، والروايات الرومانسية والقوطية والروايات الشعبية ويستخدمن كل ذلك لخدمة أغراضهن .

- ٦ - رغم السمعة المحبطة للشعر بوصفه قالباً ثقافياً رفيعاً ، انتحلت إليزابيث بارييت براوننج لنفسها الملهمة وتراث شعر الغزل وطوعته لإعلاء صوت امرأة .
- ٧ - يزعم الشعراء الحداثيون أنهم يعبرون عن وعي عام كي يستبعدوا النساء ؛ لكن الشاعرات يؤكدن أن المرأة تعبّر عن الثقافة والتاريخ تعبيراً شعرياً .
- ٨ - هل السمات التي لوحظت في كتابات النساء في هذا الفصل صفات جوهريّة لجماليات كتابات الإناث أم أنها «جماليات معارضة» ؟ من الصعب أن ننسى رابطة جوهريّة بين الأنوثة وقوالب الكتابة .

اقتراحات بمزيد من القراءات

Sara Mills et al., *Feminist / Readings / Feminists Reading*. Chs 2 - 4 (pp. 51-153) مفيد بصفة خاصة في إعطاء قراءات عملية من روايات مشهورة كتبتها نساء باستخدام فكرة شووالتر وجيلبرت وجويار ، وهو مقاربة للمذهب الواقعي .

Toril Moi, *Sexual Textual Politics*, pp. 50-88 الكلاسيكية لـ «نقد النساء» وتحليلًا صارمًا لما فيها من مشكلات مفاهيمية ، لكن موئيل إلى الانتقاد من تقدير ما فيها من بصيرة إيجابية .

Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, pp. 125-43 غرفة تخص المرأة وحده لفيرجينيا وولف ، هو التقرير الكلاسيكي عن الصعوبات التي تواجهها النساء الكاتبات ؛ وهو من القراءات الأساسية .

هوامش

- De Beauvoir, *The Second Sex*, p. 164. (١)
- Hilburn, *Hamlet's Mother and Other Women*, p. 108. (٢)
- Woolf, *A Room of One's Own*, p. 76. (٣)
- Kerrigan (ed.), *An Anthology of Scottish Women Poets*, p. 8. (٤)
- Moers, *Literary Women*, p. 43. (٥)
- (٦) المرجع السابق ص ٦٦ . وقد تمت أخيراً دراسة الشبكات الهمامة التي كونتها النساء الحديثات في مطلع القرن العشرين لدعم بعضهن البعض . انظر / انتظري مثلًا . Hanscombe and Smyers, *Writing for their Lives*
- Smedley, *Slaughter of the Earth*, p. 54-50. (٧)
- (٨) للاطلاع على دراسات أكثر توسيعًا في تناول هذا الموضوع انظر / انتظري . Women; Todd; *Women's Friendship in Literature*
- Woolf, *A Room of One's Own*, p. 81. (٩)
- (١٠) المرجع السابق ، ص ٨٤
- Akhmatova, *Selected Poems*, p. 90, 104. (١١)
- El Saadawi, *Woman at Point Zero*, p. iii. (١٢)
- Morrison, *Song of Solomon*, p. 34-5. (١٣)
- Woolf, *A Room of One's Own*, p. 87. (١٤)
- Mukherjee, *The Middleman and Other Stories*, p. 40. (١٥)
- (١٦) للاطلاع على دراسات عن استخدام النساء لهذا القالب انظر / انتظري biography; Benstock (ed.), *The Private Self*; Felski, *Beyond Feminist Aesthetics*, pp. 86-153.
- Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, (١٧)
p. 131.
- Showalter, *A Literature of Their Own*, p. 7. (١٨)

- (١٩) من النماذج النموذجية لكتابات تلك الفترة شارلوت بيركنز جيلمان ، وكيت شوبان ، انظر / انظرى المراجع للاطلاع على عنوانين روياةهن . انظر / انظرى الفصل السادس ففيه نقاش عن روایة البقحة Awakening لشوبان .
- (٢٠) للاطلاع على نهج عملى مماثل ظهر حديثاً ، بهتم فى المقام الأول بكتابات القرن العشرين ، انظر / انظرى Miles, The Female Form .
- Gilbert and Gubar, The Madwoman in the Attic, p. 75. (٢١)
- (٢٢) المراجع السابق ص : ٣١٧ - ١٨
- Welty, One Writer's Beginning,, pp. 38, 21. (٢٣)
- The Collected Stories of Eudora Welty, p. 302. (٢٤)
- (٢٥) المراجع السابق ص ٣١٧ - ١٨
- (٢٦) تكتب ويلتي Welty, One Writer's Beginnings, p. 101 : «لقد أدركت أن الانسفة إيركهاارت قد أنت مفني» .
- Plath, Collected Poems, p. 173. (٢٧)
- (٢٨) يوجد عرض أشمل لنظريات فرويد في الفصل الرابع .
- Gilbert and Gubar, No Man's Land, Vol. 1, p. 195. (٢٩)
- Tsvetayeva, Selected Poems, p. 53. (٣٠)
- Woolf, A Room of One's Own, p. 8. (٣١)
- Wolf, Cassandra, p. 141. (٣٢)
- (٣٣) المراجع السابق ص ١٤٢
- (٣٤) المراجع السابق ص ٢٢٥
- The Collected Stories of Eudora Welty, p. 284. (٣٥)
- (٣٦) للاطلاع على مزيد من الدراسات التي تناولت كتابات النساء فيما قبل القرن التاسع عشر انظرى / انظر : Todd, The Sign of Angellica ; Hobby, . Virtue of Necessity .
- The Mad Woman in the Attic Moers, Literary Women, p. 95. (٣٧)
- لجيبلرت وجبار Gilbert and Gubar مناقشة مستفيضة لرواية فرانكشتاين Frankenstein في علاقتها برد فعل ماري شيللى تجاه الفريوس المفقود (من ٢٢١ - ٤٧) .
- (٣٨) رغم ذلك ، يجب عدم المبالغة في هذه النقطة ، تتحدى الإصدارات التي نشرت قريباً عن أدب الرحلات الذي كتبته نساء في القرن التاسع عشر فكرة أن جميع الإناث في هذا الوقت كن حبيبات البيوت .

(٤٩) انظرى / انظر ; Kaplan, On the Thorn Birds in Sea Changes, pp. 117 - 46 . وقد كتبت سباكس عن رواية نساء صغيرات فى كتابها Little Women ، كما كتبت عنها هيلبران فى كتابها Hilbrun (Hamlet's Mother and Other Women, pp. 140 - 7) .

Woolf, A Room of One's Own, pp. 48 - 49. (٤٠)

(٤١) انظرى / انظر المقدمة التى كتبتها كيريجان لكتاب مختارات من أعمال الشاعرات الأسكندنفيات . وقد كتبت كاثرين راين أنها ورثت من أمها «أغانيات أسكندنافية وأغانيات باللاد ... كانت تقنيها أو تتلوها أمي وخالاتى وجداتى ، وقد تعلمنها من أمهاتهن وجداتهن» . وتصف جينى كوزين أنثر طقوتها الأفريقية على شعرها فنقول : «كانت أفريقيا في رأيي مليئة بالموسيقى ، أتذكر نفسى جالسة فى مطبخ منزل أمي أقشر عيش الغراب البرى ، أو أزنع أغلفة أ��ام كبيرة من قرون البسلة الخضراء ، بينما تقنى أمي ، وخدماتها ، وشقيقاتى أغانيات مكونة من أربعة خطوط تالية». هذه المقطفات مقتبسة من Couzyn (ed.), Con-temporary Women Poets, pp. 57, 217

Woolf, A Room of One's Own, pp. 48 - 49. (٤٢)

(٤٣) يوجد مدخل مفيد جداً للنهج النسوية في دراسة الشعر ، هو كتاب Jan Montefiore, Feminism and Poetry .

(٤٤) للاطلاع على نقاش حول هذا الموضوع انظرى / انظر Kaplan, "Language and Gender", in Sea Changes., pp. 69 - 93.

(٤٥) من الأمثلة المشوقة التي وردت حديثاً على هذا في بريطانيا المقاومة القوية التي قوبل بها تقديم المذيعات النساء لأنباء القرمية في التليفزيون .

Barrett Browning, Aurora Leigh and Other Poems, p. 10. (٤٦)

Barrett Browning, Selected Poems, p. 230. (٤٧)

Leighton, Elizabeth Barrett Browning, p. 110. (٤٨)

Moers, Literary Women, p. 55. (٤٩)

T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", in Selected Prose, p. 39. (٥٠)

(٥١) Rich, The Fact of a Doorframe, p. 272 . رغم أنني ناقشت هنا نيكولاوس وريتش على أنهما قدما تحدياً أقل ظهوراً للمزاعم الذكورية الحديثة ، إلا أنه كان هناك بالطبع الكثير من كتابات النساء في نفس زمان باوند وإليوت ، وغالباً ما تم تجاهل أعمال هؤلاء الكاتبات بمحاسبات الحداثة . انظرى / انظر Scott (ed.), The Gender of Modernism

(٥٢) يبدو لي أن Spacks, The Female Imagination لا تتجنب هذا الخطأ في أطروحتها ، حتى أن الاحتفاء بالتعاسة والمعاناة اللتين تعانيمهما البطولات في الروايات التي كتبتها نساء تؤدى إلى تكيد «قيمة حريتها الداخلية إلى حد بعيد» (ص: ٣٢٠) . للاطلاع على تطوير أحدث لجماليات المعاناة عند الإناث Lawrence Lipking, "Aristotle's Sister : A Poetics of Abandonment", Critical Inquiry : A Journal of Literature , 10 (Sept. 1983), pp. 61 - 88

Moers, Literary Women, p. 262. (٥٣)

The Hugh MacDiarmid Anthology, p. 15. (٥٤)

(٥٥) Moi, Sexual / Textual Politics, pp. 50 - 88 يتسع في عرض هذا النوع من النقد بمزيد من التفصيل.

Coward, "Are Women's Novels Feminist Novels?", in Showalter (ed.), The New Feminist Criticism, pp. 225 - 39 (٥٦) انظرى / انظر .

(٥٧) سيتم تناول فكرة تعدديّة هوية الكاتبة / الكاتب في القسم الثاني من هذا الكتاب .

القسم الثاني

ما النسوية؟

الفصل الرابع

البناء الاجتماعي للنوع: سيمون فرويد وجاك لاكان

في الفصل السابق ملت إلى مناقشة كتابات النساء منفصلة عن كتابات الرجال كما لو كان هناك فارق طبيعي واضح بين الجنسين. وقد رأينا أن هناك فرقاً واحداً واضحاً في موقع الرجال والنساء ككتاب وكاتبات: فعبر التاريخ والثقافات كان على النساء الكاتبات أن يعملن عكس اتجاه أهوا الرجال وكراهيتهم لهن، قلّت أم كثُرت. لهذا اقترحت أن من الممكن رؤية الكثير من السمات والإنجازات التي يمكن التعرف عليها في كتابات النساء على أفضل نحو في ضوء الجماليات المعاصرة. لكن أي محاولة وراء ذلك للربط بين الإحساس الذاتي للكاتبة أو الكاتب بهويتها النوعية الاجتماعية وبين شكل أو مضمون كتاباتها أمر محفوف بالصعوبات والخلاف. تقاوم الكثير من الكاتبات بشدة تصنيف كتاباتهن على أنها "كتابات نسائية"، ويصررن على أن خيالهن الإبداعي يتعالى على وجهة النظر الأنثوية الخالصة. فالشاعرة أن ستيفنسون Anne Stevenson مثلاً "ليست مقتنة بأن النساء يحتاجن إلى لغة أنثوية خاصة ليصنفن خبرات الإناث ... فالخيال الجيد للكاتبة لا بد أن يكون مزوج الجنس أو متجاوزاً للجنس"^(١). وبطريقة مماثلة، يزعم الكتاب الذكور أنهم توصلوا بسهولة لتناول المؤنث في كتاباتهم. وربما كان أشهر وأكثر هذه المزاعم إحكاماً هو تماهي فلوبير Flaubert مع بطلته: "مدام بوفاري هي أنا". يضاف إلى تلك التعقيدات العدد الكبير من النساء اللاتي يكتبن روايات رومانسية من النوع الذي يبدو خاضعاً للمثل التقليدية للأنوثة والذكورة، واللاتي يؤكدن بعاطفة مشبوهة على تماهيهن كنساء مع تلك المثل. من الواضح أننا لو أردنا مناقشة الكاتبات والكتاب في علاقتهن وعلاقتهم بقضايا النوع، فإننا نحتاج إلى فهم الهوية النوعية بطريقة أكثر تركيباً من المزاعم

الأوتوماتيكية القائلة بأن كون الفرد أنثى يضمن تمتها بحساسية مؤنثة. حتى بافتراض أننا يمكن أن نتفق على ما الذي تستتبعه "الحساسية المؤنثة"!

لقد ترددت النسويات جداً في ربط أي سمات تحدها الثقافة على أنها مؤنثة بيولوجيياً الأنثى. وكما رأينا في القسم الأول من هذا الكتاب، كانت الجوهرية البيولوجية مهد معظم التفكير التقليدي في المرأة، الذي استخدم لازداء النساء ورفعهن إلى أعلى درجات المثالية في أن واحد، لكنه كان دائماً في خدمة تبرير الوضع الراهن لبنية القوة. فالسمات المؤنثة في صيغتها الطبيعية كبيولوجياً تصعب مصيراً: لابد من تحمل ما هو وراثي فطري حيث إنه لا يمكن تغييره. لكن التفسيرات الاجتماعية الخالصة عن النوع الاجتماعي كشيءٍ ناتج عن تدريب اجتماعي مفروض على النساء تفشل في تقديم تصورات قوية ومركبة إلى حد مقبول لحالة جنس الإنسان باعتبارها هوية^(١). فقد فشلت تلك التفسيرات في شرح ارتباط النوع ارتباطاً لا ينفصّم عن الإحساس الشخصي "الداخلي" بالذات كما يشعر معظم النساء. كما أنها لم تقدم فهماً كافياً للشعور الذي يضارعه قوة لدى الكثير من النساء بأن حالتهم الجنسية لا يمكن أن تقسم بدقة إلى مجرد صفتين متعارضتين هما الذكر والمؤنث. وأخيراً، لا يمكن للنظريات الاجتماعية عن النوع أن تكسر عمومية التنظيمات الأبوية – رغم تباين أشكالها – في ثقافات تختلف عن بعضها في كل شيءٍ عدا ذلك، أو أن تكسر قدرة تلك التنظيمات الأبوية على التكيف والبقاء في ظل التحولات الاجتماعية الجذرية الأخرى. ربما استسلم الإقطاع أمام الرأسمالية، لكن القوة الأبوية سكتت البنى والمؤسسات الجديدة.

لهذه الأسباب اتجهت الكثير من النسويات إلى نظريات التحليل النفسي باعتبارها تقدم أقوى التفسيرات المتاحة حالياً لكيفية ظهور إحساسنا الشخصي بهويتنا النوعية. ولم يحدث هذا "الاتجاه" نحو التحليل النفسي إلا بعد كثير من التردد، والشك، والمقاومة، وما زالت هناك درجة معقولة من كل هذا. ظهر سigmund Freud كمحرك لنظرية رجعية عن الجنس تعمل على تأكيد الهيمنة الذكورية ، وتقضى بأن

الدونية متأصلة لدى النساء، وتحافظ على استمرار تلك الأفكار. وقد نجح تفنيد ميلليت الشديد لفرويد إلى درجة أن الكثير من النسويات، لا سيما في الولايات المتحدة الأمريكية، قد أدركن فرويد على أنه مجرد عنو يجب نبذه على كل الجبهات. وقد كان كتاب جولييت ميشيل Juliet Mitchell "التحليل النفسي والنسوية" Psychoanalysis and Feminism (١٩٧٤) أول محاولة مؤثرة ضد هذه الكراهية: "لقد حدد القسم الأعظم من الحركة النسوية أن فرويد عدوها. وتعتقد النسويات أن التحليل النفسي يزعم أن النساء أدنى قدرًا من الرجال ، وأنهن لا يمكن أن يحققن أنوثهن حقا إلا كزوجات وأمهات ... لكن هذا الكتاب يجادل في أن رفض التحليل النفسي وأعمال فرويد أمر قاتل للحركة النسوية رغم أن بإمكانها استخدامه. فالتحليل النفسي ليس توصية بالمجتمع الأبوي ، لكنه تحليل له. فإذا كنا مهتمات بفهم وتحدي قهر النساء، لا يمكننا أن نتجاهله"^(٢). والتمييز الذي تشير إليه ميشيل هنا هو وجود خلاف مركزي بين التحليل النفسي والنسوية حول ما إذا كان ينبغي قراءة النظرية الفرويدية والتحليل النفسي عامة كوصف للنظام الأبوي أم كتوصية به.

انتسبت ميشيل في بداياتها الأكاديمية إلى التراث الماركسي الإنجليزي، الذي ظل عنصراً هاماً في الحركة النسوية البريطانية، بينما مالت الحركة النسوية الأمريكية إلى مزيد من التركيز على الفردية. وقد تأثرت ميشيل إلى حد كبير بالأفكار الثقافية الجديدة الوافدة من فرنسا في نهاية عقد ستينيات القرن العشرين وبواكير سبعينيات.. خاصة الاتحاد بين الماركسية، والتحليل النفسي ، والنسوية الذي عكسته جماعة راديكالية من النساء اللاتي ارتبطن باسم " التحليل النفسي والسياسة " Psychoanalyse et Politique ، الذي كان يختصر عادة إلى^(٤) Psych et Po . وتوجه تقارير النقد الأدبي النسوى والنظريات النسوية أحياناً بتعارض ينطوى على كراهية بين النسوية الأمريكية من جهة والنسوية الفرنسية من جهة أخرى. إن هناك فروقاً هامة في التوجهات الثقافية بين نسويات البلدين كما يمكننا أن نتوقع، لكن مثل هذا الرأى يحمل خطر التبسيط المخل^(٥). لقد كان هناك دائماً إخضاب متبادل بين أفكار النسويات الأمريكية والفرنسيات، وفي كل بلد وجدت نُهُج عديدة لمقاربة

النسوية، واحتدم الجدل بين تلك النهج، ولم تكن هناك نسخة موحدة مسيطرة من النسوية على المستوى القومي . لكن لا بد أن يقال إن النسوية الفرنسية تأثرت بقوة بالفكر الثقافي التأملى المميز للثقافة الأكademie الفرنسية، وهكذا تتناول فصول القسم الثاني من الكتاب أطراً نظرية معقدة.

سيجموند فرويد

إن كتابات فرويد عن الجنس مؤثرة إلى حد ضرورة توفر بعض العلم بأعماله لفهم الفكر النسوى الحالى. تحدد ميشيل جانبين من جوانب النظرية الفرويدية باعتبار أن لهما أهمية خاصة للنسوية: تقريره عن الحالة الجنسية *sexuality* باعتبارها مبنية على أساس اجتماعى وليس على أساس بيولوجي ، ونظريته عن اللاشعور. كان أهم ادعاءات فرويد، وأكثرها فضائحية، بالنسبة للكثير من معاصريه، هو قوله بأن الحالة الجنسية ليست غريبة فطرية، تولد مع الفرد وتظل كامنة حتى سن البلوغ؛ بل إن الأطفال يولدون مزدوجى الحالة الجنسية، وهم - على حد قوله - "منحرفون بعدة أشكال". بعبارة أخرى، الحالة الجنسية التي تمثل بالفرد إلى أحد النوعين ليست دافعا بيولوجياً ينمو ويتطور على نحو "طبيعي" استجابة لاحتياجات التنااسل عن طريق علاقة مع الجنس الآخر، بما يضمن انجذاب الرجال إلى النساء والعكس بالعكس. تشرح ميشيل أن فرويد "وجد أن الحالة الجنسية "الطبيعية" نفسها لم تتخذ شكلها إلا بعد أن قطعت طريقاً طويلاً ومتعرجاً ، وربما لم تتمكن من ترسين نفسها إلا في نهاية ذلك الطريق، وعلى نحو مشكوك فيه ... إن التوحيد [تحول الفرد من حالة ازدواجية الجنس إلى نوع وحيد] و "الحالة الطبيعية" مما المجهود الذى يجب علينا بذلك عندما ندخل إلى المجتمع الإنساني"^(١) . هذا بلا شك هو الجانب الوحيد الأكثر أهمية فى نظرية فرويد بالنسبة للنساء . وفقا لفرويد، نحن نولد إناثاً أو ذكوراً، لكن لا نولد بميول متطابقة مع ذلك التقسيم نحو هوية نوعية مؤثثة أو مذكرة ؛ فأولى خبراتنا الجنسية ونحن رضع خبرة ازدواج جنسى ، وما يثيرنا جنسياً متعدد الأشكال، وليس محدداً بمنطقة معينة من الجسم. وصفات ما يعتبر حالة جنسية "طبيعية" مؤثثة أو مذكرة ليست أبدا

أمراً طبيعياً أو موروثاً، لكنه أمر يبني بطريقة أليمة من تفاعل الطفل مع العالم الاجتماعي المحيط به. وهيئتنا النوعية الذاتية ليست أمراً راسخاً، فهي دائماً هشة وغير ثابتة.

إن وصف فرويد للطريق "المتعرج" الذي يقود من ازدواجية التوازن الجنسية لدى الرضع إلى هوية النوع لدى البالغين هو الذي يسبب مشكلات للنسويات. فالآلية المحورية لهذه العملية النفسية، وفقاً لفرويد، هي فكرة الإخماء . فالحب الأول والمطلق بالنسبة للرضيع الذكر والرضيعة الأنثى على حد سواء هو حب الأم . في هذه المرحلة المبكرة ما قبل الأدبية من الحياة، لا يكون لدى الطفل أي إحساس بالهوية الجسدية أو النفسية؛ فهو/هي يدرك جسد الأم كامتداد لجسمه هو/جسمها هي ، كامتداد للذة الجنسية والإشباع الجنسي الذاتيين. وهكذا تكون النزعات الجنسية للطفل سلبية وإيجابية في نفس الوقت. وفي إطار هذه الوحدة التي تطوق الطفل/الطفلة لا يمكن له/لها أن يكتسب/تكتسب أبداً إحساساً بهويتها/هويتها الفردية. فالذاتية يجب أن تبني في علاقتها بالموضوعية: لكي يتم إدراك معنى "أنا" لابد من معرفة معنى "الآخر" من ثم، هناك احتياج لأآلية ما لفصل الطفل/الطفلة عن حبه/حبها الأول النرجسي .

وفقاً لفرويد، تحل هذه المشكلة بواسطة عقدة أوديب. يكتشف الصبيان الصغار أن بعض البشر لا يمتلكون قضيباً ويؤدي هذا الاكتشاف إلى خوف مؤذ من أن يخصفهم الآباء من العقاب على رغبتهم المحرمة في جسد الأم. ويكتب الصبي الرغبة المحرمة تحت تأثير هذه الحالات عن الإخماء، ويتماهي مع الآباء كرمز للسلطة والقانون الأخلاقي. وبهذا يدخل الصبي إلى عالم التراث المنقول عن الآباء؛ فعندما يكبر كأنبيه يمكن أن يأمل في الاقتران بامرأة تصير له، وتكون له سلطة تملکها. بالنسبة لفرويد، يحل هذا التماهی مع الآباء عقدة أوديب بالنسبة للصبيان الصغار. إنهم يبنون هوية مذكرة إيجابية ويمكنهم الاستمرار في اشتھاء شريكة جنسية من الجنس الآخر.

أما بالنسبة للبنات الصغار، فالمسألة أعقد من ذلك. فهن يكتشفن أنهن قد "أختين" بالفعل، فهن لا يملكن قضيباً. وفقاً لفرويد، هذا إدراك صدمي للنقص:

”إنها تصدر حكمها وتتخذ قرارها في لحظة خاطفة. لقد رأته، وهي تعرف أنها بدونه، وترغب في امتلاكه“^(٧). يقترح فرويد أن البنت الصغيرة تلوم أمها لأنها أصابتها بذلك التدنى الجسدى، وعندما تكتشف أن أمها ”مخصبة“ هي الأخرى فإنها تبتعد عنها كموضوع للحب الأول وتتجه إلى أبيها. وحين تفعل البنت ذلك فإنها تتخذ الحالة الجنسية المؤنثة السلبية ”الطبيعية“، وتشتهرى أن يعطيها أبوها طفلاً كتعويض عن القصيب. يربط فرويد بين المرحلة النهائية من هذا الإحلال للسلبية محل الحالة الجنسية الإيجابية وبين التحول من الاستئثار الجنسية عن طريق البظر – وهو قضيب من نوع صغير – إلى المهبل كموضوع للاشباع الجنسي لدى البالغات. ورغم أن البنت ترفض أمها لأنها في وضع متدن، إلا أنها تستمر في التماهى معها كمنافسة لها على حب أبيها. لهذا، يزعم فرويد أن المرأة تعانى دائمًا من ”جرح نرجسي“، وأنها تكتسب إحساساً بالدونية، يشبه الندية^(٨).

كثير من النساء يستجنن لتلك الأفكار عندما يسمعنها للمرة الأولى إما بالانفجار في ضحك ساخر، أو في نوبة غضب. لكن يجب أن نحمل في ذهننا اقتناع ميشيل بأن ما يقدمه لنا فرويد هنا هو تبصر بالآليات النفسية للبنية الأبوية، لا دعوة إليها. إن وصفها المطول لأعمال فرويد جهد شاق لإظهار تردد فرويد في استخدام مصطلحات مثل ”سلبية“ وإيجابية“، واعترافه بأنهما لا ينفصلان عن المزاج التقليدية عن النوع. ويعترف فرويد أيضاً بأن الجنسين فيما بينهما مزيج من سمات شخصية ... الجنس الآخر^(٩). وما يهم النسوية في نظريته هو إصراره على أن ”الأنوثة“ و”الذكورة“ ليس لهما أساس بيولوجي، لكن بناءهما يتم بواسطة العلاقات الأسرية للطفلة/الطفل. وهكذا، يمكن قراءة تقرير فرويد عن الصراع الأوديبي وحله على أنه وصف للعمليات الاجتماعية والنفسية التي تعيد بها علاقات قوى السلطة الأبوية –الممثلة رمزياً في الأب- إنتاج نفسها في كل جيل جديد أثناء بناء إحساس الفرد الشخصي بذاته/ذاتها، وليس على إنه توصية بأن تجرى تلك العمليات على هذا النحو. تجادل ميشيل في أن فهم تلك العملية هو وحده القادر على تمكيننا من إيجاد سبل لمواجهة آليات القهر الداخلية وقلبها رأساً على عقب.

إن كبت الطفل لرغباته ذات الأشكال المتعددة، خاصة رغبته المحرمة في أمه، يكون أساس اللاشعور. فالطفل (ذكراً كان أم أنثى) بقبوله لقانون الآب يعترف بما يسميه فرويد "مبدأ الواقع"؛ وينزعن لضرورة التكيف وتعديل نوازعه الشهوية الجنسية (الليبيدية) بحيث يجد سبلاً لإشباعها في العالم الواقعي، وغالباً ما يتم ذلك بشكل غير مباشر. يحدث في تلك المرحلة أيضاً أن الطفلة/الطفل يهضمان سلطة الآب ويدمجانها في ذاتهما لتصير الأنماط العليا، التي تعمل كعميل داخلي للمحرمات الاجتماعية والأخلاقية. لكن وراء مجال تلك القوانين الكابحة، تظل الرغبات الأولى والتزعّمات الجنسية المزدوجة تهيمن على اللاشعور. وحيث إن الرغبات اللاشعورية لا يضبطها مبدأ الواقع، فإن ما ينظمها هو الخيال الجامع والأفكار الخيالية التي تثبت فيها الشحنات الشهوانية *libidinal* القوية. وهكذا يظل اللاشعور دائماً قوة هدامـة كامنة خلف عيناً بهويتنا النوعية.

وقد اكتشف فرويد من عمله على الأحلام آليتين بدائيتين ينظم بهما اللاشعور أفكاره ويحاول أن يجد سبلاً لإخراج ما فيه من شحنات الطاقة الشهوية المكبوتة، بينما يتتجنب الرقابة التي تفرضها عليه الأنماط العليا. أولى هاتين الآليتين هي آلية أو عملية التكثيف، التي تصير بها أي فكرة أو صورة في اللاشعور نقطة تؤلف عقدة أو تقاطعاً لجامعة كاملة من الأفكار، والذكريات والرغبات البدائية المكبوتة التي يستدعي بعضها بعضاً. والآلية الأخرى هي الإزاحة، التي يتم عن طريقها إزاحة الطاقة الشهوية المرتبطة برغبة لا شعورية معينة من خلال سلسلة من الصور والأفكار الحميدة ، وبهذا يمكنها الإفلات من حاجز الرقابة. إن مفهومي التكثيف والإزاحة مهمان للنقد الأدبي عامـة من حيث إن اللغة الشعرية غالباً ما يبدو أنها تفعل فعلها من خلال طرق مماثلة لذلك إلى حد مدحش.

فمثلاً، يمكن أن نرى الصورتين الأساسيةتين لكـ "الوردة" وـ "المرأة" في قصيدة ولـيم بـليـك William Blake "الوردة المريضة" كمهرـب من تسمـية الموضوعـات المحرـمة علينا. كما أن صورة "الوردة" يـبدو أنها تـعمل أساسـاً عن طـريق تـكثيف معـانـ وأـحساسـ متـعدـدة دـاخـلـها، بينما تـبدو صـورة "الـلـوـدـة" أـكـثر سـيـولة، تـنـزلـقـ من تـغـيرـ إلىـ آخرـ.

يا أيتها الوردة المريضة
 إن ذكر الدود^(*) الخفي
 الذي يطير ليلا
 في العاصفة التي تعوی
 قد وجد فراش
 المتعة القرمزية
 و حبه السرى القاتم
 قد دمر حياتك^(١٠)

من الصعب ألا نلاحظ أن الموضوعات الظاهرية للقصيدة، الوردة المريضة وذكر الورد الخفي، يعلنن كبدائل استعارية لما يبدو بالكاد اهتماماً متمنكاً بالحب الجنسي، بل وربما بالأعضاء التناسلية للإناث والذكور. لوأخذنا الصورة القضيبية لذكر الدود على حدة، فإنها توحى بأن النزعات الجنسية المذكورة تهدد الوردة، لكن الإحساس بالتدمير لا يأتي من صورة ذكر الورد نفسها بقدر ما يأتي من إزاحتها من خلال سلسلة من الصور التي تجعل معناتها غامضاً، ومحولاً، ومراوغًا. إن صفة "خفي" ترتبط على نحو غير مريح بـ"ذكر الدود"، ثم تحول الصورة إلى "الذى يطير ليلاً، بما يوحى بالعتمة وبشيء وهمي (لكن من المؤكد أن الدينان لا تطير؟). إنه يطير "فني العاصفة التي تعوی" - هنا إحساس بالأسف والعنف يرتبط بالعتمة، لكن له قوة أو بصيرة تكفى كى يكتشف حميمية "فراشك" حيث يكون أثره مرة أخرى "سرًا قائماً" ومدمراً . لكن أقوى تأثير للقصيدة يمكن فيما فيها من تكثيف قوى . فصورة الوردة المريضة مشحونة بشعور مضغوط قوى . وهى فى نفس الوقت تستدعى تصور النزعات

(*) كلمة بودة باللغة الإنجليزية worm محابدة النوع، لكن الشاعر يشير فى الأبيات التالية إلى الوردة بضمير الملكية للمنكر وهو his، ولا تكتمل دلالة الوردة فى تلك القصيدة إلا لو كانت ذكرًا، لذلك ترجمت كلمة worm إلى "ذكر الورد" (المترجمة).

الجنسية للأنثى، وحسية الحب الجسدي ، والأعضاء الجنسية للأنثى، وكمال وجمال الوردة الحقيقة، لكنها تلمع أيضا إلى العبير الفائق الحادة الذى يفوح من المرض، والتفسخ، وربما الخطيئة، والخوف من الموت الذى يفهم أنه مخفى في أعماق الأنثى. ولا تبذل القصيدة أى محاولة للتعامل مع تلك الأفكار المتعارضة تعاملًا رشيداً، لكنها القصائد ليست أبداً مجرد تنشيط للاشعور، فهي طبعاً أبنية من الكلمات المصنوعة بعنابة والمنظمة تنظيماً شديداً، لكنى أمل أن تساعدنا تلك القصيدة على نقل القوة الكامنة لعمليات الإزاحة والتكتيف من أجل توليد وإفراز القوى الحيوية الشهوية القوية للاشعور وصياغتها في كلمات نقال. إن حضور هذه الطاقات الفرضية اللامادية وعملها ذى الصفات المنحرفة والهدامة للتخلص من التحكم الشعورى هو الذى يشير إلى مدى تقليل عملية الحفاظ على شعورنا بهوية نوعية واحدة ثابتة. بهذا المعنى، تكون "الذات" دائمًا مكونة من قوى متعددة تحتمى جميعها تحت لواء اسم واحد: "أنا"، "أمراة"، "رجل".

لكن بينما تحتفى النسويات بهذا المعنى من عدم ثبات هويتنا النوعية الاجتماعية الوااعية فى نظرية فرويد، إلا أن تقاريرهن تبدو أنها تلجم أخيراً إلى الفروق البيولوجية - بل حتى عدم المساواة البيولوجي . إن الآلية التي تدفع الطفل نحو هوية اجتماعية هي القضيب، ويرتبط الوضع المتدنى للمرأة في النظام الاجتماعي ارتباطاً مباشراً بافتقادها لهذاعضو. بقراءة فرويد يصعب تجنب الوصول إلى خلاصة بأن هذا هو العامل المحدد بالنسبة له في العلاقات الجنسية: عدم امتلاك قضيب يؤكد استمرار خصوص النساء للرجال.

لهذا السبب تحولت النسويات اللاتى أردن السعى للحصول على تقسيم تحليلي - نفسى للذاتية النوعية إلى أعمال جاك لاكان. تكمن أهمية لاكان للنقد الأدبى النسوى فى ترجمته لأفكار فرويد إلى نظريات لغوية. يربط لاكان المرحلة الأوديبيبة بدخول الطفل إلى النظام اللغوى، الذى يزعم أنه يخلع علينا هويتنا الاجتماعية والنوعية. إننا لا يمكننا ان نتعرف على أنفسنا إلا من خلال المصطلحات المتعارضة المتاحة لنا (ولد أو بنت مثلا). هكذا، يرى لاكان أن الهوية الاجتماعية لها دائمًا طابع خادع -معنى وحيد مقيد مفروض على تعددية وجودنا الفعلى. ولأن اللغة تخضعنا لقانونها على هذا

النحو، يفضل استخدام مصطلح "الذات المتأثرة" "subject" في هذا الإطار الفكري على مصطلح "فرد" "individual"(*). إن كتابات لاكان مشهورة بتعقدها. لهذا السبب ربما ترغبين/ترغب في تخطي الجزء القادر والانتقال مباشرة إلى قراءة الفصلين الخامس والسادس ، فالأفكار النسوية الموضحة في هذين الفصلين يمكن قرائتها منفصلة، حتى ولو أن سيكسوس، وإيريجاراي وكريستينا كلهن يكتبن استجابة للاكان.

جاك لاكان

رغم أن ميشيل دافعت ظاهرياً عن فرويد في كتابها "التحليل النفسي والنسوية" Psychoanalysis and Feminism إلا أنه كان من الواضح قوة تأثيرها بأفكار لاكان. هذه ليست مفاجأة، لأن النسويات الفرنسيات الراديكاليات صاحبات "التحليل النفسي والسياسة" Psych et Po كن منشغلات بعمق بالفكر اللاكانى حتى ولو أن علاقتهن به كانت دائماً علاقة صراع. إن أهم تجديد أتى به لاكان هو إعادة تركيز أفكار فرويد من خلال الاهتمام الشديد باللغة التي كانت محور معظم الأنشطة الثقافية في فرنسا في العقود الثلاثة الماضية. تشرح إليزابيث جروز Elizabeth Grosz في كتابها "جاك لاكان: مدخل نسوي" Jacques Lacan: A Feminist Introduction جاذبية كتابات لاكان فتقول: "إن قراءته لفرويد تؤكد أصلاته فرويد وقدرته على الهدم، وتساعد على الدفاع عن التحليل النفسي بشروط نسوية، مما يمكن من استخدامه كنموذج مفسر للعلاقات الاجتماعية والسياسية. يمكن استخدام لاكان لشرح مفاهيم سيئة السمعة مثل

(*) تقول العبارة في النص الأصلي (من ١٠٠) .

Because language thus subjects us to its law, the term "subject" is used within this framework of thought in preference to "individual".

تجلى هنا خصوصية اللغة الإنجليزية. فمصطلح subject يرد في النص الإنجليزي بمعنى: الأول بمعنى الإخضاع subjection ، والثاني بمعنى الذاتية subjectivity ، فهما من جذر واحد في اللغة الإنجليزية، والأمر ليس كذلك في اللغة العربية، التي لا يوجد فيها مرادف من كلمة واحدة دالة على هذين البعدين معاً، وأجد أن عبارة "الذات المتأثرة" أقرب ما يمكن للاعنى به كلمة subject في هذا السياق (المترجمة).

"إخصاء النساء" أو "حسد القضيب" بعبارات اجتماعية-تاريخية ولغوية، أى بعبارات مقبولة سياسياً أكثر من عبارات فرويد الأحيائية^(١١).

تطور رأى لakan في اللغة من علم اللسانيات البنوية لفرديناند دي سوسير Fer dinand de Saussure، الذى كانت كتاباته في باكير القرن العشرين بداية لاهتمام شديد باللغة على نطاق واسع شمل العديد من مجالات الفكر والمعرفة^(١٢). اهتم سوسير بفهم كيف تنتج اللغة المعنى وهى بنية نظامية من العلامات. يجادل دي سوسير في أن كل العلامات تتكون من جزعين: الدال والمدلول ، وكل علامة لها عنصر بصري أو صوتي (الدال)، ترتبط به فكرة أو صورة أو مفهوم (المدلول). فمثلا، الوال البصرية "كـ، وـلـ، وـبـ"^(١٣) أو معادلاتها الصوتية، تستدعي لدى المتحدثين باللغة العربية المفهوم المدلول أو الصورة الذهنية لحيوان مستأنس صغير ينبع. ويوضح سوسير أنه لا توجد أي علاقة ضرورية أو طبيعية بين العلامات -الكلمات- والأشياء التي تمتها في عالم الواقع - المشار إليه. والرابط بين العلامة (الكلمة) وال المشار إليه (الشيء) علاقة افتراضية تماما؛ من ثم تشير علامات "dog", "chein", "hund" كلها إلى نفس الشيء المشار إليه - الحيوان الواقعي الذي يجري ويهز ذيله وينبع. فلو كانت هناك رابطة ضرورية أو متأصلة بين العلامة وال المشار إليه وكانت هناك علامة واحدة فقط تضاهي ما تشير إليه في كل أنحاء العالم.

ينبع من هذا إدراك جذري لوجود انقسام أو فجوة بين عالم الواقع وعالم اللغة. الواقع لا يُنعم على اللغة بالمعنى، لكن نظامنا اللغوي هو الوسيلة التي تتمكن بها من أن تجعل للعالم معنى. فنحن نضع شبكة العلامات على متصل الخبرة. ومن العلاقات البنوية للعلامات ببعضها البعض داخل تلك الشبكة تنتج المعاني . فمثلا ، مفهوم "صغير" لا يدل على شيء إلا في علاقته الفارقة بـ "كبير"؛ وبالتالي، شرق وغرب؛

(*) الأحيائية biologism هي الأخذ بالتعليلات البيولوجية في تحليل الأوضاع الاجتماعية (المترجمة، عن قاموس المورد).

(**) الوال المذكورة في النص الإنجليزي هي "g", "o", "d" وهي التي تكون كلمة dog وتدل على هذا الحيوان للتكلمين باللغة الإنجليزية، وقد عربت المثال ليتناسب بالمتحدثين باللغة العربية (المترجمة).

وـ"جيد" وـ"رديء" تعتمد كلها على علاقاتها المتعارضة ببعضها البعض. وبشكل أقل وضوحاً، لا تكتسب علامة "أصفر" معناها إلا من حيث أنها ليست أزرق، وليس أخضر، وليس برتقاليًا وهلم جرا. وعلى مستوى الصوت والمعنى تعمل اللغة فقط كبنية من الفروق. فمعانى الكلمات لا تلازمها من حيث أى صفات داخلية إيجابية تمتلكها، بل من حيث فروقها عن كلمات أخرى. وكما سترى، فإن إنتاج المعنى من خلال وضع العلامات داخل بنية دالة من الفروق هو محور إدراك لakan للهوية الاجتماعية.

لكن قبل أن نستمر في تناول أفكار لakan قد يفيدنا أن نعزز هذا الرأى فى المعنى كشيء ينتج عن تعارضات أو فروق بالنظر إلى بيان عملى فى جزء من قصيدة كتبها مايا آنجيلو Maya Angelou ، هي قصيدة "الطائر المحبوس فى قفص" Caged Bird . ليس من الصعب أن نتعرف على التعارضات الثنائية (المفاهيم المتعارضة) التي تكون بنية القصيدة، لكن خذوا فى الاعتبار أيضاً كيف تعبّر القصيدة فعلًا عن الفكرة التي ناقشناها لتونا، إن المعنى مستمد من الفروق، وإن الفروق هي التي تنتج المعنى.

الطائر الحر يتقاذر

على ظهر الرياح

ويطفو مع التيار

حتى يصل النهر إلى نهايته

ويغمس جناحه

في أشعة الشمس البرتقالية

ويجرؤ على ادعاء الحق في السماء

لكن الطائر الذي يمشي ببطء

في قفصه الضيق

نادراً ما يتمكن من أن يرى من خلال
قضبانه المصنوعة من الغضب
جناحاه مقصوصان
وساقاه مربوطتان
لذا يفتح حلقه ليغنى

الطائر الحبيس في قفص يغنى
بصوت هزيل خائف
من أشياء مجهرولة
لكنه ما زال يتשוק لها
ونغمته تسمع
على التلال البعيدة
لأن الطائر الحبيس في القفص
يغنى من أجل الحرية^(١٢)

من الواضح إن قصيدة "الطائر الحبيس في القفص" مبنية على التعارضات الثنائية للحرية والحبس، بحيث تجعل صور الفضاء والحركة، والافتتاح في المقطع الأول من القصيدة أشد وقعاً بواسطة الصور المتباينة للقيود والانغلاق والحبس، وبالتالي تظهر حدة تلك الصور في المقطعين الثاني والثالث. لكن ما تقوله أنجلو أيضاً هو أنه بينما يتمتع الطير الطليق بخبرة الحرية التامة (فهو "يتقافز" و"يطفو") فإنه لا يمكنه أن يدرك معناها، فالطائر الحبيس في القفص فقط هو الذي يعرف معنى الحرية، لأنه يعرفها كفرق أو كنقص. الطائر الحبيس فقط هو الذي يدرك معنى الحرية، ومن ثم "يغنى" لها.

لنعود إلى لakan، ولنبدأ بتقريره عن المرحلة الأولى من الطفولة السابقة للمرحلة الأيديبية: مرحلة التماهي النرجسي مع جسد الأم. يعطى لakan هذه المرحلة اسم آخر هو "المرحلة التخييلية" ليؤكد الطبيعة الخيالية لعلاقة الطفل بعالمه قبل أن يكتسب اللغة، أو مفهوم الذات، أو يذعن لمتطلبات مبدأ الواقع. عندما يفكر لakan في تلك المرحلة فإنه يوسع فهمه فرويد للمهمة العويصة وغير الثابتة التي يواجهها الرضيع في بناء معنى الذات. كيف يحقق الطفل فصل الذات عن الأم/ الآخر، ذلك الفصل الضروري لأى إدراك لهوية محددة؟ يقترح لakan أن هذه العملية الطويلة تبدأ فيما يسميه "مرحلة المرأة" mirror phase ، التي تبدأ عند حوالي سن ستة شهور من العمر^(١٤). وخلال تلك المرحلة يكتسب الرضيع/ تكتسب الرضيعة مفهوما تخيليا عن الذات ككائن جسدي يتحمل الانفصال عن غيره. هذه شارة عقلية وبصرية مميزة للذات كصورة تأملية يمكن أن تنشأ في هيئة انعكاس فعلى في المرأة، أو انعكاس فى عيني أمه/أمهما، أو حتى صورة للذات منعكسة على طفل صغير آخر/ طفلة صغيرة أخرى.

لكنه دائماً شكل من أشكال الإدراك المغلوط حيث إن علاقة الطفل/الطفلة بالعالم ما زالت تخيلية، وخيالية. والطفل/الطفلة يكسو/تكسو صورة الذات هذه برغبة نرجسية وبانعكاس مأمول للكمال الذاتي والقدرة الكلية . كل هذا يختلف اختلافاً شديداً عن الحالة الفعلية للطفل/الطفلة المعتمد/المعتمدة اعتماداً تماماً على أمه/أمهما والذى تنقصه/تنقصها تماماً أى قدرة على التأذن الحركى . أما الذى يتحققه الطفل/تحقيقه الطفلة في التماهى المأوى فهو إدراك تخيلي للذات، يفتح الطريق نحو تحقيق هوية اجتماعية في النهاية. لكن الطفل يدفع/الطفلة تدفع ثمنا غالياً لهذا؛ فقد حدث انشقاق جذري بين الهوية المثالبة المتخيلة والذات الحقيقة التي أدركـت ذلك المثال المنعكس في المرأة. وهذا، فالهوية الذاتية لدى لakan تبني على سراب منذ بدء التصريح بها، وهو ما يسميه مثال الأنـا. هذه الذات التخيلية المكسوة برغبة نرجسية، تطارد اللاشعور فيما بعد كحلم بوحدة الذات والكفاءة الذاتية. وسنظل طوال الحياة نطارد هذا الخيال عن ذات "حقيقية" ، "أصلية" ، نظل نسعى نحوها لكنـنا لا نجدها أبداً

في سلسلة مزاجة من المثاليات الثقافية المنعكسة، مثل البناء الصغيرات الطيبات، والأولاد الشجعان، والأمهات الخارقات، والرجال القادرون على إدارة دفة الأمور، والنجوم نوى الجانبية الجنسية. فالهوية لدى لakan هي سلسلة من إزاحات الرغبة لإعادة توحيدها بمثال أنا نرجسي تخيلي .

لكن عملية بناء الذات كهوية اجتماعية، التي تبدأ عند مرحلة المرأة، لا يمكن تحقّقها إلا بحل الأزمة الأدبية. بالنسبة لفرويد، ينبع عن خوف الطفل/الطفلة من الإخْصَاء خضوعه/خضوعها لمبدأ الواقع، ومن ثم دخوله/دخولها في النّظام الاجتماعي. أما بالنسبة لـlakan فيجب أن يواكب هذا دخول الطفل/الطفلة في النّظام الغوري، حيث إنّ الأمر كما تقترح اللسانيات السوسيّية، أمر شبكة اللغة التي تفرض النّظام على ما كان سيكون لولاها سيالاً غير متميّز من الخبرات. يمكننا أن نعرف فقط ما الذي نمثله -ما الذي يمكن أن نرمّز إليه- لأنفسنا وهذا هو السبب في أن لakan يسمى اللغة "نظام رمزي". يعني "النظام الرمزي" ببساطة البنية الشاملة للمعنى لدينا .

وبينما يظلّ الطفل (أو الطفلة) محبوسون في توحدهما مع أمهما تُثبّت جميع احتياجاتهما، إذا لا حاجة لهما للكلام. تولد ضرورة الكلمات من الحرمان؛ فقد الأم فقط هو الذي يزج بالطفل (أو الطفلة) إلى اللغة ليطلبها (يرمزاً إلى) ما لم يعد لديهما. وطوال ما يبذلوه الثدي جزءاً لا يتجزأ من عالم الطفل/الطفلة المتساوّي الامتداد في نفس الزمان والمكان فلا حاجة لهما بأن يطلبانه. فالكلمات تسمح لنا بأن نمثل الأشياء الغائبة. والخوف من الإخْصَاء، المغروس في سلطة الأب، يفصل الطفل/الطفلة عن جسد الأم، وهذا يفرض الحرمان الذي يغتصب على الطفل/الطفلة أن يتكلما ناطقين بما يحتاجانه، أي يغتصب عليهما الدخول في النظام الرمزي . بهذا يدرك لakan اللغة على أنها مبنية على أساس النقص أو فقدان. وهو يجادل في أن القصيّب هو الدال (ويسميه الدال المتعالي) على هذا الحرمان حيث إنه يمثل قانون الأب الذي يفرض على الطفل/الطفلة فقد الأم. وهذا تكون اللغة هي قانون الأب، نظام لغوي تبني فيه دائمًا بالفعل هويتنا الاجتماعية والتوعية. يقول لakan إننا حتى قبل أن نولد فإن اللغة

"توقعنا"؛ فنحن موضوعون بالفعل في شبكة فروقها كـ "ابن" أو "ابنة"، "ولد" أو "بنت"، وهلم جرا. يعني دخول النظام الرمزي وضمنا في موضع الذات/الخاضعة داخل بنية المعنى التي ترمز إلى القانون الأبوى، وهو وضع مقيدٍ وكابت.

يؤدي الدخول في اللغة -عند لاكان- إلى ظهور اللاوعي. تكتب السلطة القضيبية الرغبة في الأم مع كل الانحرافات الشهوية الجنسية الفوضوية المميزة للمرحلة ما قبل الأوديبية. وتصير اللغة الوسيلة التي يمكن بها إعادة توجيه الرغبات المحرمة إلى أهداف اجتماعية واقعية. لكن بهذا المعنى، تسوء كلماتنا دائمًا تسمية ما نريده؛ فما نريده/نرغبه هو منتهى أمر محرم (تايو). تسيل الرغبة اللاشعورية من خلال الفجوة التي توجد في حديثنا بين ما يمكننا قوله أو ما لا يجب أن ينطق باسمه. يربط لاكان بين تلك الفجوة أو الشق وبين التقسيم السوسيري للعلامة (الكلمة) إلى دال ومدلول. يوضح لاكان أن الدال ينزلق عبر سلسلة من المدلولات. يقدم هذا وصفاً لغويًا لأليات الإزاحة والتكتيف البدائية التي وصفها فرويد. فمثلاً، يمكننا أن نقول عن قصيدة "الوردة المريضة" إن سلسلة من المدلولات (المعانى) تتطرق من الدال "الوردة". وما يقول الطفل أو البالغ/الطفلة أو البالغة إنها يريданه يعطي اسمًا لشيء في النظام الاجتماعي، لكن الرغبات اللاشعورية قد فقدت موضوعها (جسد الأم ما قبل الأوديبى) وبذلًا لا يمكن إشباعها. لهذا السبب لا يمكن للكلمات (أو بمعنى أدق للدواوين) أن يكون لها معنى ثابت وحيد؛ فمعانيها (مدلولاتها) تترافق باستمرار على سلسلة لا نهاية من الإزاحات. فعندما أقول "أنا" فإن ما أدل عليه ليس فقط هوية اجتماعية متماسكة ظاهرياً يمكنني أن أُعرِّف وأسمى نفسي عن طريقها، لكنني أدل أيضًا على السلسلة الفوضوية المتتبسة للرغبة، أي على لا شعوري .

فلتحول إلى الأدب لبيان بعض هذه الأفكار النظرية بأمثلة عملية. يكاد يكون من المؤكد إن رواية "إلى الفنار" To the Lighthouse لفرجينيا وولف قد تأثرت بوعيها بالتحليل النفسي الفرويدى ، وأنها تبدو من عدة سبل إرهاصاً بتكتيدات لاكان اللغوية. في الصفحات الأولى من الرواية، تمثل الشخصيات الرئيسية، السيد والسيدة رامزاي Ramsay ، كأنهما واقعن في شرك صراع أوديبى مع ابنهما الأصغر جيمس.

ما زال جيمس متسبباً بالمرحلة الأمومية التخيلية ما قبل الأدبية، وهكذا لا يمكنه فصل هذا الشعور عن ذاك؛ إنه لم يُؤسس بعد بصلة شبكة اللغة التي تمكنه من التفرقة بين الأشياء في عالمه^(١٥). يتساوى مع ذلك أنه رغم تأدية الكلمات فعلًا لوظيفتها في وضع أهداف اجتماعية واقعية - "الذهاب إلى الفنان" - بدلاً من الرغبات المحرمة في الاتصال الجنسي بالمحارم، إلا أن انفصال الدال عن المدلول لا يزال حداً قابلاً لأن تخترقه تلك الرغبة بسهولة. إذ "الذهاب إلى الفنان" بالنسبة لجيمس يؤدي له وظيفة الإزاحة الوحيدة الواضحة لتحقيق رغبة محرمة تخيلية فيما قبل - ودائماً إلى ما بعد - مبدأ الواقع. لهذا السبب تغمّر فوراً كلمة "نعم" التي تقولها أمه ردًا على تعبيه عن رغبته في الذهاب إلى الفنان بـ "بهجة تفوق المعتاد". لكن هذا الوعد الأمومي بإتمام النشوة يعطّله فوراً التحريم الأبوي :

قال أبوه الواقف أمام نافذة غرفة الجلوس: "لكن، لن يكون هذا جيداً."

لو توفر حينئذ في متناول جيمس بلطة أو قضيب حديدي من النوع الذي يستخدم لتقليل النار في المدفأة أو أي نوع آخر من الأسلحة، ما تردد في التقاطه وجرح والده في صدره جرحاً بليغاً يقضى عليه^(١٦).

وطوال القصة تسهب وولف في نظم المعانى المتعارضة التى يعمل فى إطارها السيد والسيدة رامزاي، وتشير إلى كيف أن السلطة والقوة تنتميان فقط لشكل الخطاب الذى يزعم السيد رامزاي إنه يخصه وحده. وفي النص، تؤكد اللغة المذكورة باستمرار امتلاكها التام لـ "الحقيقة"، وـ "العقلانية"، وـ "الواقع" وـ "المعرفة". وعندما تغامر السيدة رامزاي بالشكك فى هذا المجال ذى الامتيازات بأن تسأل زوجها كيف يتتأكد إلى هذه الدرجة من معرفة إن السماء ستمطر غداً، فإنها تتحدى أسس القوة الأبوية ذاتها - احتكار تلك القوة لـ "الحقيقة" وـ "المعرفة". حقاً، إن عنف استجابة السيد رامزاي مقياس لجدية تحديها لتلك السلطة:

لقد استمد طاقة من اللاعقلانية الشديدة لتعليقاتها، وحمامة عقل النساء ... لقد طارت في وجه الواقع، وجعلت أطفاله يأملون فيما لا جدال في استحالاته أبداً، ونتيجة لذلك كذبت. لقد ركل درجة السلم الحجرى بقدمه. وقال "عليك اللعنة"^(١٧).

وفي القسم الأعظم من الرواية يظل جيمس حبيس كراهية وخصومة ضد أبيه. ولا يحل صراعه الأوديبي إلا في نهاية القصة حين يلقي السيد رامزاي، الأب، رغبة ابنه، بأن يأخذه هو وأخته كام Cam إلى الفنان. ويقوم جيمس بالرحلة وهو في حالة غضب واعتراض دائم على أبيه، ويفكر القهقري في اشتياقه في طفولته للفنان كصورة للرغبة الإغرائية. كان الفنان حينئذ برجا فضيا يبدو مضيناً وله عين صفراء تتفتح فجأة وينعمون في المساء. أما الآن وبينما هم يقتربون منه، "استطاع أن يرى ... البرج، قوياً ومستقيماً؛ واستطاع أن يرى أنه مخطط بالأبيض والأسود؛ ... إذن كان هذا هو الفنان، أكان هو؟ لا، فالآخر كان أيضاً الفنان. لأن لا شيء يكون مجرد شيء واحد. الآخر كان الفنان أيضاً" (١٨).

تمثل وولف جيمس هنا على أنه يفهم الطريقة التي تزدوج بها اللغة على الأقل دائماً لخدمة اللاوعي. إن الفنان يدل على رغبته التي طال كبتها للألم/الأخر، حتى ولو كانت رغبته تنطق باسم شيء مادي في العالم الاجتماعي، عند هذه النقطة من رحلة جيمس، ما زال يبدو أكثر انجذاباً للفنان التخييلي بـ "عينه التي تفتح وتغمض" مثل نبضة من نبضات الرغبة (١٩). لكن بينما يتتساعد إيقاع العبور للفنان يتماهى جيمس أخيراً مع أبيه في نفس الوقت الذي يعيده فيه معنى الفنان تغيير وجهته. إن ازدواجية الدال التي أدركها جيمس تُكَبِّت مرة أخرى، ويكتسب جيمس إدراكاً بهوية وحيدة محددة، للشيء ولنفسه في إطار نظام رمزي :

هكذا كان الأمر، فكر جيمس. الفنان الذي رأه المرء عبر الخليج طوال تلك السنوات؛ كان برجاً شامخاً قائماً على صخرة جرداً، لقد أشبعه، وأكده شعوراً خفيَاً لديه عن شخصيته هو نفسه ... نظر إلى أبيه الذي كان يقرأ بحزن وساقاه ملتقان ببعضهما بشدة، وتقاسماً تلك المعرفة (٢٠).

ومن هنا فصاعداً، سيتصرف جيمس كوريث لقانون الأب، فيتخذ موقعه في النظام الرمزي ويؤكد لغته خطاب الحقيقة، خطاب الواقعة الخالي من التناقض، وخطاب المعرفة الإجمالية، ويكتب إدراكه لانزلاق الدال بحيث "لا شيء" يكون مجرد شيء واحد. لكن ماذا عن كام، شقيقته؟ مما له دلالة إن وOLF لم تذكر أى كلمات

تمثل علاقتها بالنظام الرمزي . جيمس يمكنه أن يحقق تماهيه مع هذا النظام من خلال تماهيه مع الأب، مع القضيب . يجادل لاكان في إنه لا يمكن أن يوجد مثل هذا التماهى لدى النساء؛ فهن يبقين دائمًا مهمشات داخل اللغة ويواسطتها. هذا على ما يبدو هو ما يقترحه نص وولف أيضًا، حيث إن السيدة رامزاي لم تُعطِ أى اسم غير اسم زوجها. *والسيدة رامزاي* من دواوين نص إلى الفنان To the Lighthouse ، وربما كانت أكثر من "الفنان" تكثيفاً المعانى الضمنية المتعددة أو المدلولات. لكن في العالم الاجتماعي للرواية ، لا يشير اسمها إلا إلى موقع يسميه النظام الأبوي - زوجة السيد رامزاي .

نصل الآن إلى خلاصة تبدو سلبية بالنسبة للنساء كخلاصة فرويد. يصر كل من فرويد ولاكان على إن المجتمع هو الذي يبني النوع، وأن النوع ليس مصيرًا مقسوماً. ويؤكد لاكان - حتى أكثر من فرويد - على الطبيعة غير الثابتة والموقته لكل هوية ذاتية. لكن يبدو أن نظرياته تطلق سراح النساء من البيولوجيا لتحسينهن في شكل آخر من أشكال الحتمية. فبدلاً من عدم تملك النساء لقضيب مما يجعل من تدنى مكانتهن أمراً محتملاً، يقدم لاكان تناهياً لنظام رمزي يفرض على النساء تدنتاً لا يمكن مقاومته بنفس القدر. إن عملية بناء هوية اجتماعية هي العملية التي تضعنا اللغة بمقتضاهما في مكاننا المتوقع في إطار قانون الأب. يصر لاكان على إن القضيب كرمز أو دال لهذا النظام لا يتطابق مع العضو الذكري الواقعي؛ إنه يمثل فقط النص (الأموي) الذي ينتج اللغة بأسرها. من ثم يتتجنا كنوات. لكن مفهوم الإخماء، الذي تعتمد عليه فكرة النص، يبدو في النهاية أنه يجب أن يستمد من الامتلاك الفعلى لعضو الذكورة.

في الفصلين القادمين سأوضح كيف أخذت النسويات نظريات لاكان، وتحدينها، واحتلنها . لكن من المفيد أن ذكر أنفسنا بأن نظرية التحليل النفسي تقدم وصفاً أكثر مما تقدم توصية . من المؤكد إن تقرير لاكان عن تهميش النساء في النظام الرمزي قد يبصرينا بمعنى الاغتراب الجذري عن اللغة والثقافة الذي عبرت عنه الكثير من النساء. ويمكننا أن نجلب تلك البصيرة إلى دراستنا عن لغة وكتابة النساء دون أن يتعين علينا

بالضرورة أن نقبل نظرية الحتمية اللغوية التي قال بها لاكان كلها. فمثلاً، قصيدة التمثال The Colossus لسيلفيا بلاس تبدو أنها تستسلم لأن تُقرأ كاستعارة ممتدة لتهميشه النساء من التراث الغوى والثقافي الأبوين. توصل المتحدثة الأنثى في القصيدة (الشخصية) إحساساً بالاستبعاد المنهزم من نظام عتيق متراحم الأرجاء ومستعصٍ على الفهم. لكن لغة وخيانات القصيدة (التي هي لغة بلاس) تبني مشهداً وقحاً لا يقاوم ، يضارب اليأس الذي اعترفت به الشخصية التي تمثلها القصيدة وخضوعها. وبينما تلمع بعض الصور والعبارات إلى افتراض المرأة في القصيدة وتشهد على رغبتها في التصالح والانتماء، تتعرف أيضاً على لغة ونبرة معارضة تلقى على كل العمل ضوءاً ساخراً ومتهكماً.

التمثال

لن أصل أبداً إلى تجميع كل أجزائك بالكامل،
مقسماً، وملتصقاً، ومتمنصلاً بدقة.

نهيق بالبلل، وقباع الخنزير، وقوقة الفاسق
تخرج من شفتيك العظيمتين.

إن الأمر أسوأ من فناء الزريبة.

ربما تعتبر نفسك هيكلًا لهبوط الوحي ،
فما للموتى ، أو لهذا الإله أو ذاك.

لقد عملت لمدة ثلاثة عشر عاما حتى الآن
لرفع الطمى من حلسك.

ولست أحكم الناس.

أبني درجات سلام صغيرة من أوعية الغراء ودلاء الليزول

وأزحف كنملة حزينة

على الفدادين المشوشبة حاجبيك
لأصلاح صفائح ججمتك الضخمة
 وأنظف الهضاب الجرداء لعينيك.

سماء زرقاء خارجة من الأورستيا
تنقوس فوقنا. آه يا أبي، أنت بذاتك
قوى وتاريخي كالمنبر الرومانى.

إنى أفتح وعاء غذانى على تل من السرو الأسود
وعظامك المحززة وشعرك الشائكة مبعثران
في فوضاهما القدية على خط الأفق.
الأمر يحتاج لأكثر من ضربة صاعقة
خلق مثل هذا الدمار.

لقد جلست القرفصاء طوال ليال في التجويف القرني
لأذنك اليسرى، لأحتمى من الرياح
أعد النجوم الحمراء والتى بلون القرصيا.
الشمس تشرق تحت عامود لسانك.
ساعاتي متزوجة بالظل.

لم أعد أنصت لصرير عارضة السفينة

على الصخور البيضاء للمرفأ^(٢)

القصيدة توصل بالتأكيد إحساساً بالقياس القزمي للمرأة الفرد حين يوضع مقابل نظام لا مبال وطارد، يمتد من السماء المقوسة حتى خط الأفق. وقد أنفقت المرأة حياتها (ثلاثين عاماً) كما تقول القصيدة، في محاولة شاقة لكنها غير مثمرة لإضفاء معنى على لغة الوحي الخارجية من "الشفتين العظيمتين" للسلطة الذكورية، لكنى "لست الأحکم". ورغم أنها قاتت بعملها الشاق في محاولة لإصلاح وإصلاح الفوضى القديمة، إلا أن عملها هذا لا يقدم لها إلا جزءاً تشفله بوضع اليد يكفي لجلوس القرفصاء "تحتى من الرياح". لكن مما يتعارض مع هذا الإحساس بالقلق التصالحى للتواصل والارتباط، أن المرأة تدرك التمثال - رغم مقاييسه المخيفة - كشهء أبله، وتدرك لغتها على إنها لا تزيد عن "تهيق بغل" وقباع خنزير". إنه ينتمى للماضى، وقد حان الوقت لأن تكتف المرأة عن إصلاحه، وأن تبحث عن عالم فى مكان آخر، وأن تكتف عن الإنصات إلى "صرير عارضة السفينة / على الصخور البيضاء للمرفا". ويكون التوازن الساخر للقصيدة بالضبط في الأصلة الشديدة للغة بلاط التي تتطق بشكل مثير بيلحساس المرأة بالضعف. قد تشعر الشخصية بأنها غير مؤثرة، لكن الشاعرة ليست كذلك بكل تأكيد. وهكذا تصوغ القصيدة المعنى اللاكانى لتهميشه المرأة لصالح النظام الرمزى فى شكل درامي ، وتدفعه بشكل فنى . لهذا السبب قد يبدو أن الاقتباس التالى من هيلين سيكوسوس Hélène Cixous قد يبيّن أن عالمها فى الفصل الخامس - يقدم تقريراً وافياً أكثر مما سبق عن علاقة المرأة الأليمة باللغة:

كل امرأة تعرف عذاب النهوض كى تتكلم. دقات قلبها تتسرع،
وتضيع منها الكلمات تماماً أحياناً، وتنسحب الأرض واللغة
من تحت قدميها - هكذا تكون محاولة المرأة لأن تتكلم في جمع
عام - أو حتى تفتح فمهما - عملاً بطوليًا جريئاً، وتجاوزاً كبيراً.
وهي تواجه كريا مزدوجاً، لأنها حتى لو تجاوزت، فستقع كلماتها
دانماً تقربياً في آذان الذكور الصماء، التي لا تسمع من اللغة
إلا ما يتحدث بصيغة المذكر (٢٣).

ملخص لأهم النقاط

- ١- التفسير البيولوجي للنوع يربط مصير النساء ب أجسادهن، بينما تقدم نظريات التحليل النفسي أقوى تفسير متاح حالياً النوع كشيء مؤسس اجتماعياً، وليس فطرياً موروثاً.
- ٢- الاكتشاف الهام لفرويد هو : نحن نولد مزدوجي الميل الجنسي؛ و "الأنوثة" و "الذكورة" يتآسسان بصعوبة، وهما ليسا أمنين أبداً. الأم هي أول حب قوي في حياة الأطفال من الجنسين، وهم / هن يدركونها على أنها جزء من أجسامهم/ أجسامهن، وليس كائناً منفصلاً.
- ٣- الانفصال عن الأم ضروري لإنجاز الهوية الذاتية. الخوف من الإخلاص يجعل الصبيان الصغار يكتبون رغباتهم المحرمة في الأم ويتماهون مع الأب. هذا "الحل" للصراع الأوديبي يبني الهوية المذكورة الإيجابية "الطبيعية" للصبي .
- ٤- البنت الصغيرة "تكتشف" أنها قد "أخصيت"، وتلوم أمها على ذلك، وتحول إلى أبيها كموضوع بديل للحب. وهذا يبني الهوية المؤنثة السلبية "الطبيعية" للبنت.
- ٥- الاكتشاف الهام الآخر لفرويد هو اللاشعور. الرغبات المحرمة والواقع الشهوي الجنسي يتم كتبها في المرحلة الأوديبية، لكنها تتخلص من رقابة الوعي عن طريق عملية "الإزاحة" و "التکثیف". هذه الطاقات اللاشعورية تضمن أن تظل هويتنا النوعية الاجتماعية دائمًا مقلقة وغير ثابتة .
- ٦- يعيد لakan قراءة فرويد في ضوء اللسانيات البنوية التي ترى اللغة كشبكة من المعانى (بنية من الفروق) مفروضة على متصل الخبرة .
- ٧- يضع لakan نظرية "مرحلة المرأة" التي تبدأ مرحلة الانفصال عن الأم؛ هذه النظرية تعكس صورة خيالية نرجسية للذات. يكتمل الانفصال عند المرحلة الأوديبية عندما يكتسب الطفل/الطفلة اللغة، ويسعى للبحث عن "ذات" مرغوبة في المثاليات الاجتماعية التي يقدمها له نظام المعانى .

-٨- اللغة تدل على السلطة الأبوية (القضيبية) التي تحرم الرغبة المحرمة في الأم. لذا، لا يمكن أبداً أن تتماهي النساء مع سلطتها، وهن دائماً مفترقات عن نظام المعنى الخاص بها - النظام الرمزي .

-٩- الانفصال عن الأم يعني الذي "يسكن" اللغة. الكلمات "تنزويج": فهي تنطق باسم أهداف اجتماعية مقبولة لكنها "تتحدث" أيضاً برغباتنا. "الأنما" هي ذات اجتماعية تسمى (على نحو مقلوب) لأشعور مرغوب.

اقتراحات بمزيد من القراءات

Juliet Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, pt. pp.5 - 119

Elizabeth Wright, Psychoanalytic Criticism, pp.9 - 36

Elizabeth Crosz, Jacque Lacan: A Feminist Introduction
وصف تفصيلي لنظرية لاكان، مقسمة إلى موضوعات متصلة تحت عناوين واضحة،
مع ملخصات مساعدة.

John Sturrock ed., Structuralism and Since.
عن لاكان (ص: ٦١١ - ٣٥).

هواهش

Stevenson, "Writing as a Woman", in Jacobus ed Women Writing and Writing (١) about Women, p.147 . تستطرد ستيفنсон قائلاً: «وإذ كان للأفضل أن لا ننسى، فالكتابات والكتاب في الغرب، في نهايات القرن العشرين، يشتهرن في وعي واحد. فلغتهم ولغتهن انعكاس، بل حتى تحديد لهذا الوعي».

(٢) يوجد تقرير مؤثر يمزج بين علم الاجتماع والتحليل النفسي لتفسير الهوية النوعية معبراً عنها بدور Chodorow, The Reproduction of Mother الأمة لدى النساء مقابل دور الإنجابي المحس في- تزعم تشوبير أن من الممكن تغيير الهويات النوعية إذا اضطلاع الرجال كما اضطلاع النساء ering. بـ "الأمة".

Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, p. xv. (٣)

(٤) للاطلاع على تقارير الجماعات النسوية المختلفة في فرنسا في نهايات سبعينيات القرن العشرين، بما فيها Marks and de Courtivron eds New French Feminisms, Psych et Po" انظر/انظر pp.Jouve, White Woman Speaks with Forked Tongue, pp.61 - 90

(٥) وهو ينبع على الأرجح من التبسيط المخل في الجدل الذي تطرحه موى في كتابها المؤثر السياسات الجنسية/النحوية. Sexual/Textual Politics.

Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, p.17 (٦)

Sigmund Freud, Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes" (1952) in On Sexuality, p. 336 (٧)

هذا المجلد فيه معظم الكتب الأساسية لفرويد عن موضوع الجنس.

(٨) المرجع السابق ص ٢٣٧ .

(٩) المرجع السابق ص: ١٤٢ .

Blake, The Complete Poems, pp.17 - 216 (١٠)

Grosz, Jacques Lacan, p.9 (١١)

Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale (Paris. 1916). (1974) (١٢) TR. W. Baskin, as Course in General Linguistics.

للاطلاع على مدخل مفيد لكتابات دى سوسير انظر/انظر Hawkes, Structuralism and Semiotics; Jefferson and Robey eds., Modern Literary Theory; Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory.

Angelou, And Still I Rise, p. 72 (١٢)

Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I", in Ecrits, pp.1 - 7 (١٤)

To the Lighthouse, p. 5 (١٥)

(١٦) المرجع السابق ص ٦.

(١٧) المرجع السابق ص ٢٧ - ٢٨.

(١٨) المرجع السابق ص ٢١١.

(١٩) المرجع السابق.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٢٣١.

Plath, Collected Poems, p. 129 (٢١)

Cixous, "The Laugh of the Medusa", in Marks and de Courtivron eds., New (٢٢)

French Feminism, p. 152

الفصل الخامس

الكتابة كامرأة

هيلين سيكوس، ولوس إيريجاراى والكتابة المؤنثة

رأينا في الفصل السابق أن فرويد ولاكان قد أخذا من النساء باليسار ما قدماه لهن باليمين بينما كانوا يقطعن العقدة الجوهرية التي تربط الهوية النوعية بالجنس البيولوجي . ربما كانت الهوية بناءً اجتماعياً مقلقاً - فعند لاكان أى إحساس بالذات كوحدة متماسكة أو أحادية يعتبر مخادعة - لكن مهما كانت قلقة وهشاشة العملية التي تنتج الهوية الاجتماعية النوعية، يدركها لاكان كتفيد لا رجعة فيه للخضوع الهيكلى للنساء . فالنساء يوضعن فى مكانهن فى النظام الاجتماعى للمعنى منذ دخولهن إلى اللغة، وتعلمنهن أن يسمين أنفسهن نساء .

بافتراض صحة تلك الآراء، لماذا تتبع النسويات أنفسهن مع نظرية التحليل النفسي للذكور؟ هناك أسباب وجيهة لذلك في اعتقادى ، لأن انحراف النسويات في التحليل النفسي قد أنتج بعض الوسائل القوية والأصيلة للتفكير في اللغة وبناء هوية مؤنثة. لقد واجهت النسويات مجالين محوريين ومرتبطين ببعضهما من فكر لاكان وتشكك فيهما: وصفه السلى الذاتية المؤنثة ، وإدراكه للغة كنظام ياخذ ويقدر نظام المعنى - النظام الرمزي. إن ما يجعل اللغة مهمة على وجه الخصوص للنقد الأدبي النسوى هو وضعها المحورى في الجدال. وقد ركزت النسويات العاملات في هذا الإطار اهتمامهن على الارتباط ما قبل الأدبي الشديد بين الطفلة/الطفل وأمه/أمه بدلاً من أن يركزن -كما فعل فرويد ولاكان- على العلاقة الأدبية مع الأب الذي يضع

المحظورات، وذلك في محاولة منه لإعادة النظر في النظام الأبوى. وقد سعت النسويات إلى إنشاء قاعدة لنظام لغوى معارض على أساس خبرة الحب الأولى مع الأم، وهن بهذا، يتحدين ما يرينه تمحوراً حول القضيب في وصف فرويد ولاكان للنظام الرمزي.

إني أكتب هنا عن "النسويات"، لكن المنظرات الثلاث اللاتى سأناقش فى هذا الفصل والفصل التالى استجاباتهن لنظرية التحليل النفسي التى وضعها ذكور كنَّ كلهن متوجسات من هذا المصطلح. كما أن رد فعلهن لنظرية التحليل النفسي حتى فى داخل فرنسا فقط كان متنوعاً، بحيث لا أجد مفراً من اختيار أعمال لوس إيريجاراي Julia Kristeva، وهيلين سيكسوس Hélène Cixous، وجوليا كريستيفا Luce Irigaray لتبسيط هذا التنوع^(١).

تفكيك النظام الرمزي: إيريجاراي وسيكسوس

لقد تحدت لوس إيريجاراي التحليل النفسي تحدياً جذرياً بهدفين: كشف الأيديولوجية المذكورة المحفورة في جميع أنحاء نظام المعنى الذي لدينا (النظام الرمزي)، وبناء نظام مؤنث للمعنى تنتج عن طريقه هوية جنسية إيجابية للنساء . في سعيها لتحقيق الهدف الأول، تجذب إيريجاراي الانتباه إلى ما تسميه "منطق التمايز" logic of sameness الذي يفعل فعله داخل كل أشكال اللغة السائدة. وتعنى إيريجاراي بـ"منطق التمايز" أن الواقع الاجتماعي يحتوى على خصوصيتين نوعيتين (الرجل والمرأة)، لكنه يظل يجمعهما بشكل متواصل في وحدة واحدة متماثلة: "لقد [جعل] الرجل مقياس الأشياء جميعاً". ونظرية التحليل النفسي ليست إلا مثالاً واحداً لهذا، لكنها مثال مفيد لتحقيق غرضها حيث إنها تعبّر عن التمحور حول القضيب أو "منطق التمايز" بطريقة صريحة جداً. وفي عملها الكبير "المرأة المعدنية للمرأة الأخرى" Speculum of the Other Woman (١٩٧٤)، تورد إيريجاراي تعليقات توضيحية مفصلة - وغالباً ما تكون ساخرة عن قصد شرير - على كتابات فرويد، وكيف بُنيت نظريته عن الجنس ، وكانت النتيجة أنها أنت ممثلة لجنس واحد فقط. فهناك الذكرة وهناك غيابها:

"المؤنث" يوصف غالباً بلغة النقص أو الضمور [فرويد يرى أن البظر قضيب ضامر] ، كالجانب الآخر من الجنس الذي يمتلك وحده احتكار القيم: جنس الذكور. من هنا يأتي "حسد القضيب" المعروف والمشهور. كيف يمكن لنا أن نقبل فكرة أن التطور الجنسي للمرأة محكم كله بافتقادها لـ ... العضو الذكري ، ومن ثم بتشوّقها له؟ هل يعني هذا أن النشوء والإرتقاء الجنسي للنساء لا يمكن تحديد سماته بالرجوع للجنس الأنثوي نفسه؟ إن كل تصريحات فرويد التي تصف حالة الجنس المؤنثة تتجلّل حقيقة أن جنس الإناث قد تكون له "خصوصيته" ^(٢) .

وهي توضح أن فرويد لم يتسمّى أبداً عن تأثيرات ضمور الثديين عند الذكور. فتفكيره في الجنس محاط تماماً بإطار من المفاهيم المذكورة: منطق تماثل ، "كحام" لبطاقة عضوية في "أيديولوجية" لم يتشكّل فيها أبداً، يصر على أن اللذة الجنسية المعروفة كلذة مذكورة هي نموذج كل أنواع اللذات الجنسية ^(٣) . هكذا يبني تنتظيره لأنوثة نموذجاً للجنس عند النساء يعمل فقط على تكيد أولوية الذكورة. نتيجة لذلك، يصير مفهومه عن الأنوثة مرأة فارغة تعكس الجنس لدى الذكر كوجود. ولأن المرحلة الأولى من حياة الرضيع مزدوجة الجنس، يصف فرويد البنت في المرحلة ما قبل الأدبيّة بأنها "رجل صغير": لكنه لا يفكّر طبعاً في وصف الولد في المرحلة ما قبل الأدبيّة بأنه "امرأة صغيرة". وهو يستخدم مصطلح "مذكر" ليصف الحالة الجنسية الإيجابية للبنت في تلك المرحلة . بعبارة أخرى، الحالة الجنسية الإيجابية مذكورة في المقام الأول في عرف فرويد ، و"اكتشاف" النساء لما لديهن من "نقص" يؤدي في خطاب التحليل النفسي وظيفة تعزيز الذكورة وإضفاء القيمة عليها باعتبارها الاكمال عن طريق امتلاك القضيب والقدرة. في منطق التماثل هذا، تحرم المرأة من أي تمثيل لها كوجود، إنها فقط ليست رجلاً: "الرجل الصغير الذي تكونه البنت الصغيرة، لا بد أن يتحول إلى رجل تتصفه صفات معينة" ^(٤) . تعرف إيريجاراي بأن فرويد صريح في إسهامه هذا الرامي إلى تزعزع أسلحة المرأة ، وأن صراحته تسمح لنا بالتعرف على المنطق الذي يبني خطاب التحليل النفسي، بل يبني أيضاً جزءاً كبيراً من الفكر الغربي.

في كتاب المرأة المعدنية للمرأة الأخرى، *The Speculum of the Other Woman*، تقتفي إيريجاراى جنور هذا المنطق المنتشر، منطق التمايز الذي تضرر جنوره في تراث التأمل الفلسفى بدءاً من أفلاطون. يجمع هذا المنطق باستمرار خاصيتين من خصائص النوع (رجل وامرأة) في وحدة واحدة وسالبها (رجل ولارجل)، كما في صيغة أ ولا أ أو (أـ)، بدلاً من منطق استخدام مصطلحين مختلفين لكن كل منهما مستقل عن الآخر، مثل أ و ب. في الزوجين الأولين من المصطلحات، الأول منها فقط هو الذي ترتبط به قيمة إيجابية، أما المصطلح الثاني (أـ) فليس له إلا قيمة عديمة الشكل كالذى ليس هو (أـ). هذا شبيه جداً بدعوى دي بوفوار في كتاب الجنس الثاني عن أن كلمة "رجل" هي دائمًا المصطلح الإيجابي (المعيار) وكلمة "امرأة" هي "الآخر" بالنسبة لهذا الذكر الإيجابي كموضوع مطلق^(١). ولأن منطق التمايز هذا كلى الوجود في جميع تراث الفكر الغربي ، تقول إيريجاراى عن ثقافتنا إنها مبنية الجنسية، مبنية على إعطاء امتيازات مطلقة للذكر باعتباره المعيار: "إن هذه الهيمنة للشعارات الفلسفية تتبع إلى حد بعيد من قدرتها على أن تخزل كل الآخرين لصالح اقتصاد المثل ... ومن قدرتها على القضاء على الفرق بين الجنسين في النظم التي تتميز بالتمثيل الذاتي للـ "الذات المذكورة" "^(٢). من هذا المنظور، يمكن فهم النظام الرمزي كمسطح عاكس كل المرأة يعكس للرجال ويعيد إليهم وجود واكمال الهوية الذكورية. هذه هي بالأحرى الكيفية التي تم بها تحليل وظيفة شعر الحب في الفصل الأول. إن الموضوع الظاهري للحب، المرأة، لا يوجد في القصيدة كوجود إيجابي؛ فما تبنيه اللغة هو تمثيل خارجي للحساسية الذاتية الخاصة بالشاعر الذكر.

إن منطق التمايز الذي يعمل في إطار النظام الرمزي يجعل من المستحيل على النساء أن يمثلن أنفسهن. ففي إطار الخطاب السائد تكون النساء دائمًا "في الكواليس، خارج اللعب، بعيدات عن نطاق التمثيل، خارجات عن نطاق حالة الذاتية"^(٣). إن نقد إيريجاراى للتمحور حول القصيبة في الأشكال السائدة للخطاب -لاسيما الفلسفة والتحليل النفسي - يهدف إلى تقويض ما تدعيه تلك اللغة من تزاهة، ومن مكانة المعرفة والحقيقة التي لا تحتاج إلى برهان. وهي تشير إلى تماثل مرير في

الشكل بين إضفاء قيمة على عضو ذكري وحيد (القضيب) في تمثيلات الذكرة وإعطاء امتيازات في اللغة الأبوبية لفكرة وحيدة عن الحقيقة . إن إعطاء تلك الامتيازات للمفرد لا يتطابق مع صيغة الجمع للجسد الأنثوي.

إذا نظرنا إلى المشروع السلبي لإيريجارى كتفكيك للمنطق الأبوى، فإن مسعاه الإيجابى يستهدف التوصل إلى سبيل لتنظير وتمثيل خصوصية "الأنوثة" - التعبير عن الهوية الجنسية للنساء بعبارات إيجابية. إنها تزيد التعبير عن الفروق الجنسية بشكل مستقل عن بعضها البعض كأ و ب ، بدلا من أ و أ-. إنها تزيد أن تبني ما ظل حتى الآن مجرد غياب في خطاب التحليل النفسي : وصف الخيال المؤنث والرمز المؤنث بحيث يمكن للنساء أن يشرعن في تمثيل أنفسهن ، وسأعود إلى هذا السعى من أجل لغة مؤنثة في القسم التالي .

يوضح نقد إيريجارى للخطاب الفلسفى وخطاب التحليل النفسي التأثير الهام للفيلسوف الفرنسي جاك دريدا ومنهجه التفكى على النسويات الفرنسيات^(٤). تكمن أهمية كتابات دريدا، ككتابات لاكان، فى أنها أعادت النظر بشكل جذري في اللغة والهوية. يمكن النظر إلى عمل دريدا على أنه فتح واستثمار لأكثر التضمينات جذرية لعلم اللسانيات البنوية الذى بدأ فى أعمال عالم اللسانيات السويسرى فريديناند دى سوسير فى بواكير القرن العشرين^(٥). أوضح سوسير أن هناك فجوة بين الكلمات والعالم؛ فالمعنى نتيجة تنتجهما اللغة ، واللغة لا تنتج معنى إلا كنظام مكون من فروق. لكن وفقاً لدریدا، عمل الفكر الغربى دائمًا على الافتراض العكسي: إن المعنى يعتمد على ما أسماه "ميتابيزيقا الحضور metaphysics of presence" . وهو يستخدم هذا المصطلح ليشير إلى دافعنا الداعب إلى تصديق أو الزعم بوجود معنى أو حقيقة فطريين موجودين متأصلين يكمنان خلف الطابع العارض للوجود. توضح قراءات دريدا التفكيكية لتراث الفكر الفلسفى منذ أفلاطون أن نظام الإدراك العقلى لدينا يستخدم سلسلة من التعارضات الثنائية (مصطلحات متضادة) لا مفر من أن يكون لأحدهما قيمة تعلو على قيمة الآخر . ويؤدى إعطاء امتياز لأحد المصطلحين على المصطلح المضاد له وظيفة الحفاظ على الإيمان بحضوره. من أهم الأمثلة التى يضربها دريدا

التعارض بين الحديث والكتابة. يوضح دريداً كيف تم إدراك الحديث بذوق شديد على أنه أكثر "أصالة" من الكتابة ، لأن حضور الشخص المتكلم يُحَسّ كضمان لوجود قصد أو معنى محدد - أي واحد - للكلمات . وهو يعتقد أن الفكر الخفي الذي يعتبر متأصلاً "خلف" أو "في" الكلمات ما زال أكثر "حقيقة" من الكلمات المادية نفسها بالنسبة لحضور بادئ قصدي : العقل يوضع في مرتبة فوق الجسد. حتى سوسير بداع أنه يعطي امتيازاً للمضمون أو الفكر (الدلولات) على الكلمات أو الشكل (النواول). "في البدء كانت الكلمة" لكننا نريد أن نؤمن بأن الله، أو المؤلف، أو "أنا" متفردة مبدعة ما موجودون خلف الكلمة لضمان معنى عالمي للحقيقة.

يسمي دريداً هذا الإيمان بالمعنى الفردي القصدي، الذي يمكن خلف الفكر المفاهيمي الغربي، مركزية الكلمة *logocentrism* . وتهدف استراتيجية بيته التفكيكية إلى تفكيك تراتبيات التعارضات الثنائية عن طريق كشف الكيفية التي يعتمد بها المصطلح صاحب الامتياز بالفعل على المصطلح الثانوي المضاد له . فمثلاً كلمة صالح *good* بصفتها نشأت في كلمة إله *God* تبدو سابقة على فكرة الشر . لكن ما هو الذي كُوِنَ فكرة "الصلاح" في الوجود الموحد للكينونة قبل نشأة الخطيئة على يد إبليس؟ يمكننا أن نجادل في أن فعل الشر هو الذي جعل من الممكن إيجاد مفهوم الصلاح، بالضبط كما أن حبس الطائر في القفص هو الذي يجعله يغنى للحرية. لا يهدف دريداً بالطبع إلى تثبيت هذا القلب للتراقي الهرمي الثنائي؛ فهذا لن يفعل إلا مجرد إيدال حضور بادئ بديل له. إنه يهدف إلى أن ييرز في المقدمة اقتراحه الذي أسماه الاختلاف المرجأ "الديفيرانس *differance*"، (وهي كلمة سكها دريداً لينتج التحاما بين كلمتي *differer* - أو الإرجاء - مع فكرة الاختلاف *difference*) لتوحى بالطبيعة المقلقة غير الثابتة للمعنى ، أي افتقاره إلى ثبات تعريفى واحدى . إن وضع الثنائيات المتعارضة في حالة فعل لا نهائى لقلب الأمور عوداً على بدء يحدث إرجاء مستمراً لأى معنى ذى امتياز. توجد هنا نقاط تماش واضحة مع إنكار لا كان للمعنى الثابت للدلال "أنا". إن الهوية الذاتية بالنسبة للأكان ليس لها أى نقطة بدء موثق بها في ذات واحدة "واقعية" ؛ فهي تبدأ في خيال أو سراب، الذات مجرد إرجاء مستمر

للهوية تحدث إزاحة الرغبة من أحد المثل الاجتماعية إلى الآخر . لقد وضع لakan مبدأ "أنا أفكر في وجودي حيث لست أنا" محل المبدأ الديكارتى "أنا أفكر إذن أنا موجود".

توضح إيريجاراي كيف تلقى محورية القضيب بظلالها على "محورية الكلمة". لقد أدى حضور القضيب وظيفة ضمان مبدأ أحادى الجانب للهوية المذكورة المضفورة بشكل لا يمكن فصله فى نظم التفكير الغريبة مع المبادئ الأحادية الجانب للحقيقة والبدایات (محورية الكلمة). لكن حضور القضيب يعتمد على الآخر الثانوى الذى يدخل معه فى علاقة تعارض ثنائى : فهو لا يكتسب معنى بصفته اكتتسالا إلا بتعريف الأنوثة كغياب أو نقص. فالذكورة كاكمال تُنصَّب نفسها على الأنوثة كثقب ونقطة ضعف^(٤).

و هيلين سيكسوس، منها مثلاً لوس إيريجاراي ، لديها مشروع ذو بعدين، متاثر أيضاً بدريدا . فهى تبدأ نقداً تفكيكياً لأيديولوجية محورية القضيب التى يتبناؤها النظام الرمزي ، وتدعوا لجدول عمل إيجابى مهمته اكتشاف الـ *écriture féminine*، أى الخبرة المؤنثة بالكتابة. لكن أساليب كتابات سيكسوس نفسها تتتنوع أكثر من كتابات إيريجاراي . فرغم أنها عُرِفت فى بريطانيا للمرة الأولى بنصوصها النظرية، إلا إن الكتابة الإبداعية تسود أعمالها، فهى ناقدة أدبية، وكاتبة رواية، وهى تكتب الآن نصوصاً درامية. فى مقالة مبكرة من مقالاتها بعنوان "مخارج" نشرت فى كتاب "المراة الوليدة " *The Newly Born Woman* (١٩٧٥) وجهاً سيكسوس هجوماً شديداً من النوع النموذجى إلى عمل التعارضات الثانية فى دعم فكرة إن الذكورة هى مصدر الإبداع ومنشؤه. وتزعم سيكسوس فى كل حرف من خطابها أن التراتب الهرمى الثنائى يدعم استمراربقاء نظام الرتب هذا، والأدهى أن علاقة اقتران الثنائيات المتعارضة ببعضها علاقة عنف؛ فاللغة "ساحة حرب عالمية ... ينشط فيها الموت دائمًا"^(١١). ولا مفر من أن يكون القتيل أو المحنوف فى عملية الاقتران الميت هو

(*) الصفة التى توصف بها الأنوثة هنا باللغة الإنجليزية *hole* تعنى ثقباً كما تعنى نقطة ضعف، وهى تلقى على المعنى بظلال جنسية (الذكورة تنصب نفسها على الأنوثة كثقب) كما تلقى بظلال حكم قيمة (الذكورة المكملة تنصب نفسها (أى تقوم) على الأنوثة كضعف) (المترجمة).

المصطلح المؤنث. وتستطرد سيكسوس قائلة إنه بسبب نشأة مركبة الكلمة من القضيب، فإن قوى الحياة والإبداع تؤسس على أنها ذكرية. "افحصوا مصطلحات العزم: الرغبة، والسلطة، وستجدون أنها تقودكم مباشرة عائدة ... إلى الأب. بل يمكننا أن نلاحظ أن النساء لا يُؤخذن البتة في الحسبان" ^(١٢). وقد رأينا في الفصول السابقة كيف أن هذا المنطق الاستبعادي أو منطق التمايز يعمل على إنكار وجود أي دور للنساء في العملية الإبداعية ، فالميثولوجيا المسيحية تقدم قراءة لبداية الخلق فحواها أن إلهها ذكرًا خلق الرجل؛ ويقوم هارولد بلوم بإضفاء الصبغة الأسطورية (الميثولوجية) على تاريخ الأدب باعتباره أبوبة لأبناء، ولا شيء غير ذلك.

تستخدم سيكسوس في كتاباتها خبرة السيرة الذاتية كطريقة لتوسيع تنظيرها لجوانب الواقع السياسي . تعبّر سيكسوس في مقالها المعنون "القصص" عن إحساسها باثر عنف التعارضات الثانية على حياتها المبكرة في الجزائر عندما كانت مستعمرة فرنسية: "وهكذا، أنا في الثالثة أو الرابعة من عمرى ، وأول ما أراه في الشوارع هو أن العالم مقسم إلى نصفين، ومنظم على نحو هرمي، وأنه يحافظ على هذا التقسيم عن طريق العنف" ^(١٣). إن ما أظهرته تجربتها الشخصية هنا هو الممارسة الفاعلة لـ "آلية النضال حتى الموت" الموجودة في التعارضات الثانية. ولكن يعمل نظام هذا المنطق "لابد من وجود آخر" بشكل ما، فلا يوجد سيد بلا عبد، ولا قوة سياسية - اقتصادية بلا استقلال ، ولا طبقة مسيطرة بلا ماشية تحمل النير، ولا "فرنسيون" دون غرباء ملونين، ولا نازيون بلا يهود، ولا ملكية خاصة دون استبعاد ^(١٤). تربط سيكسوس بين اللغة المتمحورة حول القضيب وبين تنظيم ثقافي يقوم على التملك والملكية الخاصة. ففي إطار مثل هذا النظام يكون التبادل جزءاً من نظام القوة؛ لا يمكن إعطاء أي شيء مجانا . والنظام الأبوي يستمر عن طريق تبادل النساء من الآباء إلى الأزواج باعتبارهن ملكية، ويكون الهدف دائما هو التحكم في شيء أو الحصول على شيء وتجادل أنه في مثل هذا النظام الاقتصادي "ما يريد هو ... هو أن يكتسب المزيد من الذكورة: قيمة زائدة من الرجولة، أو السيطرة، أو القوة، أو المال، أو اللذة، وكلها تعزز في نفس الوقت نرجسيته المتمحورة حول القضيب، علاوة على أن المجتمع

مبني لهذا الفرض. وقد بني على هذا النحو عن طريق ... دوام مزج الريح المذكرة بالنجاح الاجتماعي^(١٥). وبقابل قيام الاقتصاد الجنسي الشهوى المذكر على أساس الملكية قيام الاقتصاد الجنسي الشهوى المؤنث على أساس "العطية": "فهى لا تحاول استعادة ما أنفقته". إنها قادرة على ألا تعود أفعالها على نفسها، فهى لا تهدى ولا تتنى ، وهى تتتدفق بكل ما لديها إلى غيرها ، وتسعى في كل السبل من أجل غيرها ... لو كان النساء ذات نموذجية، وكانت - للمفارقة - قدرتها على تجريد نفسها مما تمتلك دون مراعاة أى مصلحة ذاتية: جسد/شخص^(١٦) لا نهائى، بلا "هدف/حد"^(١٧).

تأسيس كتابة مؤنثة: سيكسوس وإيريجاراي

لابد أنك أدركت من الأسئلة السابقة التي تطرحها كتابات سيكسوس أن أسلوبها في الكتابة ينقل حسًّا بالتدفق، بموحات من الطاقة. لقد قالت: "من المستحيل تعريف ممارسة الكتابة المؤنثة، وستظل تلك الاستحالة قائمة، لأن تلك الممارسة لا يمكن تنتظيرها أبداً، ولا حصارها، ولا تشفيرها، لكن هذا لا يعني أنها غير موجودة"^(١٨). إن سيكسوس تهدف في ممارستها الخاصة للكتابة إلى تجسيد شكل مؤنث للكتابة وتشجيع النساء الآخريات على فعل نفس الشيء . وأكملت القول بأن الخبرة الشخصية مهمة لها هنا . لقد كتبت بشكل مؤثر عن بحثها عن معنى للذات كمخرج، منفذ، سبيل للفكاك من هوية اجتماعية محاصرة لها، ولدت في ظلها كفتاة جزائرية فرنسية، وبهودية أيضا: "كنت أقول لنفسي : لابد أن يكون هناك مكان آخر ... الجميع يعرفون بوجود مكان لا يدين اقتصاديًّا أو سياسياً لكل هذا الفساد والحلول الوسط. أى أن الفرد فيه ليس مجبراً على إعادة إنتاج النظام. هذا المكان هو الكتابة. ولو قدر وجود أى مكان آخر يمكن أن يفلت من التكرار الشيطاني، فإنه يمكن في هذا الاتجاه"^(١٩).

(*) المؤلفة هنا تولد معانٍ متعددة من اللفظ الإنجليزي الواحد، فهي تصف المرأة بأنها *endless body*, without end["] حيث تقصد مدلولي جسد، وشخص الدال *body* ؛ كما تقصد مدلولي هدف ، وحد أو نهاية الدال *end* (المترجمة)

إن "ضحكة الميدوزا" The Laugh of the Medusa (١٩٧٥) هي أكثر كتاباتها الملتئبة جاذبية للنساء ليقتفين خطاماً ويكشفن هوية مؤنثة إيجابية من خلال الكتابة. إن ضحكة الميدوزا تعبير عن الاستثارة والتمكين اللذين شعر بهما الكثير من النساء في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية في سبعينيات وحتى ثمانينيات القرن العشرين، ومشاركة من الكاتبة لهن فيما شعرن به. وهي تعتبر أكثر من أي نص آخر بياناً (مانيفستو) يعلن بدء الكتابة المؤنثة. من الواضح أن سيكسوس ترى ضرورة قيام ممارسة النساء للكتابة على أساس نظام مختلف للمعنى غير النظام المركزي الخاص بمحورية القضيب. لابد أن يجسد نظام كتابة النساء اقتصاد "العطية"، وليس "الملك"، فيما يخص الجانب الجنسي الشهوي . أقدم إذن فيما يلى بعض الفقرات النموذجية من "الميدوزا". فلو أخذنا فى اعتبارنا صعوبات الترجمة^(*) علامة على تحذيرات سيكسوس من أن كتابة النساء écriture feminine لا يمكن أن تحرى نظرية، هل يمكننا أن نتعرف على خصائص الأسلوب، واللغة، واللهجة، وتركيب الجمل والقيم التي تجسد وتدعى إلى ممارسة مؤنثة للكتابة؟

نحن المبكرات فى النضج، نحن اللاتى تقدمنا الثقافة، حبوب
اللقالح تسد أفواهنا الجميلة، ونحن نُضرب حتى نخرج ريحًا ،
نحن قصور التبه، السالم، الأماكن التى تطأها النعال، نحن
السراب - نحن سوداوات ونحن جميلات.

نحن عاصفات، وكل ما هو لنا ينفصل عنا دون أن نخشى أى
ضعف. ننفق نظراتنا وابتسماتنا ، والضحك يخرج من كل
أفواهنا ، دمنا يتدقق، ونحن نمد أنفسنا دون حتى أن نصل إلى
غاية: نحن لا نكتم أفكارنا ولا علاماتنا ولا كتاباتنا أبدا؛ ونحن
لا نخشى من النقص.

(*) تقصد بام موريس بذلك صعوبة الترجمة من الفرنسية، وهي اللغة الأصلية التي كتبت بها سيكسوس نصها، إلى اللغة الإنجليزية، التي كتبت بها بام موريس هذا الكتاب. (المترجمة)

في كلام النساء كما في كتاباتهن، يوجد هذا العنصر الذي لا يكُف عن الرنين، الذي ما إن ينتشر فينا، ويمسنا بعمق بطريقة غير محسوسة، حتى يحافظ على قدرته على تحريكنا – هذا العنصر هو الأغنية: الموسيقى الأولى الخارجة من أول صوت ينطُق بالحب، والتي تظل حية داخل كل امرأة. ما سبب تلك العلاقة المميزة مع الصوت؟ ... المرأة لا تبتعد أبداً عن "الأم" ... ففي داخلها دائمًا يوجد على الأقل قليل من لبن الأم الطيب. إنها تكتب بحبر أبيض.

الطيران هو إيماءة المرأة – الطيران في اللغة وجعل اللغة تطير. كلنا تعلمنا فن الطيران وتتقنياته العديدة؛ فقد كان قادرات على طول عدة قرون على أن نمتلك أي شيء عن طريق الطيران فقط؛ لقد عشنا في حالة نظير فيها ونسرق الأشياء.

لا يمكن أن يفشل النص المؤثر في أن يزيد عن كونه هداماً. إنه بركانٍ؛ فبينما يُكتُب فإنه يرفع قشرة الملكية القديمة، الحاملة للحصار المذكور ، ولا يوجد سبيل غير ذلك. لا يوجد لها مكان ما لم تكن هو. أما لو كانت هي، فذلك كي تحطم كل شيء، كي تكسر إطار المؤسسات، كي تنفس القانون، كي تدمر "الحقيقة" وهي تضحك^(١٩).

إن أسهل جانب يمكن تحديده في تلك الفقرات هو اللهجة، وهي لهجة احتفائية وواقة. من الواضح أن هدف سيسكيوس هو بناء إحساس بهيج بالهوية المؤثرة لتضاد ما تراه كفسيل مخ قاتل جرى عبر قرون، تم من خلاله تعليم النساء أن يكرهن أنفسهن. إن الإصرار على استخدام عبارة "تحن إلى" في الفقرة الأولى يؤكد وجوداً جمعياً إيجابياً. أعتقد أننا يمكن أن نرى لغتها وتركيب جملها كمحاولة لتجسيد تلك الهوية الجمعية المؤثرة كهوية رحبة، وكريمة، وخيرة. ويترافق أسلوبها بتطرف من الشعري ("أفواهنا الجميلة تسدها حبوب اللقاء") إلى النطري ("الحاملة للحصار

المذكر) إلى العامي ("لا مكان لها ما لم تكن هو. فإذا كانت هي"). وهي تلعب باستمرار على العلاقة بين الصوت والمعنى، مشيرة ضمناً إلى وجود صوت متكلم، إنها تسعى لاستخراج التوريات، وتجد أصداه رابطة بين الكلمات، بل إنها حتى تصك مصطلحات خاصة بها. من الأمثلة الملحوظة هنا لعبها الذكي على معنيين للفعل الفرنسي *voler*، الذي يعني "يطير" و"يسرق". فالنساء يجعلن الكلمات تطير - تحلق متحركة من القيود القديمة التي تقهقرهن - وهن في نفس الوقت يسرقن الكلمات. لكن النساء طرن أيضاً بوجى من مخاوف الرجال كساحرات، مخلوقات تتلبسها قوى سحرية. وهكذا نجد أن لفتها استعارية بشدة، معانيها متعددة ومتحكمة. إن هذه الخصائص الأسلوبية تجعل ترجمة أعمالها أمراً شديداً الصعوبة بالطبع.

وفي تلك الفقرات يظل تركيب الجمل عند سيكسوس منظماً إلى حد مقبول. لكنها تستخدم صيفاً للاستفهام، والتعجب، والتوكيد لنقل الطابع الملحق للصوت. وهذا هو أيضاً دأب الكثير من الجمل التي تبدأ بـ "وَ، ولكن". إن مثل هذا التركيب للجمل يعمل بطريقة تراكمية أكثر منها تراتبية هرمية. فالجمل تميل إلى ألا تكون منظمة ومحكومة بالمنطق النحوي للفقرات الرئيسية والثانوية؛ فالفقرات والتعبيرات تتراكم وتفيض على الفكرة التالية: "تنفق نظراتنا وابتسماتنا؛ والضحك يخرج من كل أفواهنا؛ دمنا يتدقق، ونحن نمد أنفسنا دون حتى أن نصل إلى غاية". إن تركيب الجمل يجسد ذلك الإنفاق الجنسي الشهوي في صورة مادية بلا انشطار. وهكذا، بدلاً من أن يكون المؤنث نقصاً وغياباً، تجسد كتابة سيكسوس في "الليدوزا" كثافة، وتطرفاً مبدعاً، وإفراطاً لغويّاً، الطابع المادي لجسد الأنثى.

إن ربط سيكسوس بين اللغة والصوت ليس مجرد مسألة أسلوب، فله دلالة أعمق من هذا. تعتمد نظرية الجنس عند فرويد ولاكان اعتماداً شديداً على الإحساس البصري لتسجيل النص. فكما يقول فرويد عن البنت الصغيرة: "لقد رأته، وعرفت أنها بيونه، وترغب في الحصول عليه"^(٢٠). وحين تربط سيكسوس بين اللغة والصوت فإنها تتحرك متراجعة إلى ما وراء المرحلة الأوديبيّة، إلى العلاقة ما قبل الأوديبيّة بين الأم والطفل/الطفلة، وهي فترة يسودها اللمس والصوت والإيقاع أكثر مما يسودها ما هو

بصري . إنها مرحلة من الكثافة التخيلية، حيث يبدو الامتداد الجسدي أو الملاذات الجسدية بلا نهاية ، لا انشقاق بين الذات والأم/ الآخر، بحيث يمكن للطفلة "أن تحب نفسها وتبادل الحب بالجسد الذي "ولد" لها. المسيئي، احتضنني ، أنت الكائنة الحية التي بلا اسم، أعطيني الذات التي تخصني بصفتها نفسى"^(١). هذه ، وفقا لسيكسوس ، "أشودة" اللاشعور، فتح الطريق للرغبة، لذكرى مكتوبة عن المعرفة الحسية الأولى للجسد بوصفها بهجة جنسية، وللغة كايقان ونماذج صوتية وحضور حميم. إن تلك الأشودة المحولة إلى شفرات في الطبيعة المادية للجسد هي التي يجب أن تكون وتشكل الممارسة المؤثثة للكتابة.

عادة ما يصنف كتاب "ضحكة الميدوزا" كجزء من الكتابات النظرية لسيكسوس، لكن من الواضح أنه ليس من السهل تصنيفه. إن إفراطها الأسلوبى يفيض عمداً على الحدود التي تفصل عادة ما نسميه كتابة "إبداعية" عن الكتابة الأكademie. ولسوء الحظ، لم تتوافر حتى الآن الكثير من كتاباتها الروائية أو الدرامية في ترجمات إنجليزية. وإليكم فيما يلى فقرة موجزة من بداية روايتها Angst. هل يمكن قراءتها هي الأخرى على أنها نموذج يمثل فكرة سيسوس عن الكتابة المؤثثة؟

تعرف فجأة أن كل شيء قد ضاع. كل شيء. فجأة يصير كل شيء معروفا. تخترى كل المشاهد ، لكن لا تحل النهاية . اقطع . أنت تقول أنا . وأنا أدمي . أنا بالخارج. أدمي. لكن بلا شكل، ولا حول ولا قوة، وتقريراً بلا جسد. في داخل جسدى وخارجه، في ألم. هنا، لم يعد لي ما كان لي من قبل؛ وأنت لم تعد تعرف ما عرفته من قبل . أنت لم تعد هناك. في الخارج^(*) في حالة تجمد. بلا حراك. في حالة هجر ، في حالة طرد. ما زلت أريد أن

(*) الجمل هنا مكتوبة بالإنجليزية دون ضمانة دالة على المتكلم. هل هو "أنا" أم "أنت" ، لذلك لم يمكن نقل هذه الصياغة التركيبية للجمل إلا بصيغة "في حالة" ، التي يستحيل معها تحديد من الذى يتكلم، وهو من خصائص أسلوب سيسوس كما تشرح موريس. (المترجمة).

أملك؛ كما زلت أريد أن أقدر. في حالة تعرض للهجوم . أريد أن أكون في طريقى للحب. للموت ، للتشبيب بما سيختفى . ما زلت أخسر . لست ميتة ، الجسد هنا منفصل ، انفصال اللحم^(٢٢).

من الواضح أن هذه فقرة خالية من الاحتفاء؛ ويبدو أن ما تعبّر عنه هو الرعب الجسدي وألم فقدان. لكن فقدان ماذا ولمصلحة من؟ إن تركيب الجمل هنا مخلوع من موضعه أكثر مما هو مخلوع في فقرات "الميوزا". فهناك، بدا أن الفيضان المفرط لبنيّة الجملة يجسد الخاصية المتداة بلا حدود التي تطالب بها سيكوسس للهوية المؤنثة. أما هنا، فيقوم التشظي التركيبى بتنفيذ التفتق والتمزق اللذين تعبّر عنهما. ورغم أن التركيب في الحالتين محكوم بالمنطق أو النظام العقلاني ؛ إلا إن تركيب الجملة في كل منها لا يبدو مسماً من نبض الإحساس القوى الذي يمكن خلفهما ، والذي يجعل من الصعب تحديد معنى الفقرة المقتبسة من آنجست Angst هو انزلاق الضمائر بين "أنا" و"أنت"؛ هل هنا شخص واحد أم شخصان ؟ من المستحيل التكبد من هذا. تكتب سيكوسس دائمًا بصيغة الفعل المضارع. وهذا هو الذي يعطى كتاباتها ما فيها من إحساس بالطاقة والثقلانية إلى حد بعيد، لكن يمكن استخدام ذلك الأسلوب أيضا - كما يحدث هنا - لإنكال الترتيب الخطى للتتابع الزمنى . إننا نقع في قبضة التزامن الفوري لكل عبارة ولا نتمكن من ترتيبها في جمل تأتي قبل أو بعد بعضها لتعطى معنى. ويوجد أيضا فقدان مماثل للاتجاه في العبارات المكانية مثل "داخل" و"خارج" ، وـ"هنا" وـ"هناك"؛ فكل منها ينزلق من خلال الآخر. وبينما تبدو الكتابة شديدة الذاتية، فإنها ترفض أن تستقر في "أنا" أحادية متماسكة كشخصية أو راوية. إنها تغيرى بقراءة الفقرة على أنها تعبر درامى عن ألم انفصال الطفلة عن الأم فى لحظة الولادة، لكنها يمكن أن توحى بخبرات حرمان وقدمان أخرى. إن رفض المعنى الأحادي ، أو الهوية الوحيدة، ومحاولة تقرير اللغة من المادية الجسمية للمشاعر واقتتصاص إيقاع الدافع الجنسي الشهوى في تركيب الجملة، كل هذا تراه سيكوسس، على ما أعتقد، جزءاً من ممارسة الكتابة المؤنثة.

في "ضحك الميدوزا" تربط سيكسوس بين النص المؤنث وصفة الهدم، فهى تقول: "إنها بركانية". كيف يمكن رؤية الخصائص التى ذكرناها فيما سبق كتهديد أو تقويض لبني القوة الموجودة فى الوضع الراهن، لا سيما بنى القوة الأبوية؟

أعتقد أن التهديد يكمن فى التحدى الذى تؤكده مثل هذه الممارسات فى الكتابة للقوى المقررة لإحساس لا كان بالنظام الرمزى . بالنسبة للأكان، النظام اللغوى هو النظام الذى يرسى إيجالية الثقافة ، وهو نظام ينفذ قانون الأب الكابت، والذى تسميه سيكسوس التمحور حول القضيب . وكل البشر يفرض عليهم الدخول فى هذا النظام بالقوة عن طريق فقد "الأم" وحرمانهم من خبرة الكينونة مزدوجة الجنس بلا حدود. لا يوجد بالنسبة للنساء تعويض عن هذا بالتماهى مع السلطة الأبوية؛ فموضوع نواتهن هو دائمًا موقع هامشى بالنسبة للنظام الأبوى .

تقدّم سيكسوس الممارسة المؤنثة للكتابة كوسيلة للمقاومة؛ إن اللعب بالكلمات، والاستعارات، والتوريات المماثلة فى أسلوبها تتحدى أى إصرار على المعنى الواحد (تُفجّر بالضحك)، كما تتحدى منطق التمايز، وتؤكّد بذلك على أنه "لا يوجد شيء هو مجرد شيء واحد" . يحاول تركيبها للجملة اقتداءً أثر الدافع الجنسي الشهوى للرغبة المكبوبة ، ويُنقل الإيقاع والنماذج الصوتية الحالة الفورية للمس الحسى بدلاً من التحكم العقلى فيما هو آخر ومنفصل. تنزلق الهوية متحرّرة من "أنا" موحدة إلى عمل متعدد القوى للإمكانات العديدة للذات: "أنا" وأنت ليس "أنا" أو "أنت". إن مثل هذا التنوع يسخر من أى لغة متسلطة أو مهيمنة من النوع الذى يجب أن يصر دائمًا على أن نسختها من "الحقيقة" ، و"الهوية" ، و"المعرفة" نسخة وحيدة ولا يرقى إليها الشك ، لأن صفة الهدم الموجودة فى ممارسة الكتابة المؤنثة تهدف إلى تقويض المنطق الحالى للنظام الثقافى الحالى . لهذا، تحب سيكسوس استخدام حيوانات الخد وهى تخرج من ظلمة الأنفاق التى فرضت عليها كاستعارة للنساء: "إننا نعيش فى زمن تمر فيه الأسس الفكرية للثقافة القديمة بعملية تقويض يأتى ملابسًا من جنس حيوان

الخلد. وحين تتجه العملية، ستكون جميع الحكايا هناك لتحكى بطريقة مختلفة، وسيستحيل حساب المستقبل^(٢٣).

إن المشروع العام لبناء لغة أو كتابة للنساء، ودعوة سيكسوس لها بالذات، نقدمت على أنها مشروع طوباوي وخارج إطار التاريخ. إذا كان النظام الرمزي يدرك على أنه نظام يفرض إجمالية المعانى التى تقرر بالكامل إدراكنا للواقع، يكون على أى "لغة" معارضة حينئذ أن تعيش خارج الإطار الاجتماعى والثقافى . سيكون عليها أن تحتل مملكة أيدىولوجية نقية ما تقع خلف حدود القانون الأبوى ، لكنها حين تفعل هذا ستكون خلف الواقع التاريخي أيضاً. من الصعب أن نرى كيف يمكن لمثل هذه اللغة أن تتصل بما هو رمزي ، بحيث يمكنها أن تتحداه بطريقة فعالة على المستوى المادى . والحق أن فهم لakan الشخصى للنظام الرمزي كقانون عام كابت لا يبني إلا مثل ذلك الفضاء اللغوى المعارض لقرنه الاجتماعى " الآخر". يمكن أن ترى سيكسوس من هذا المنظور كأنها ما زالت حبيسة منطقه الأبوى ، وكأنها تقع فى نفس ممارسة الترتيب الهرمى للثنائيات التى تسمىها "تجارة الموت". إنها ترفع ببساطة اللغة الأخرى الاجتماعية الشهوية (اللبيدية) ضد قانون اجتماعى كابت.

إن النقد المتعلق بهذا الموضوع والذى توجهه فكرة سيكسوس عن الكتابة المؤنثة écriture feminine يقول إن حد المرأة على أن "تكتب نفسها" بالرجوع إلى الواقع الجنسية الشهوية للجسد يجعلها تسقط حتماً فى شكل من أشكال الأيدىولوجية البيولوجية biology أو الجوهريّة. إن الدعوة الغنائية إلى العودة إلى الأم، إلى الكتابة "بحبر أبيض"، يبدو أنها تؤكد هذا الشك. علاوة على أن التقائية العاطفية، رفض نظام التركيب اللغوى فى كتاباتها يمكن أن يرى كتأكيد لصفات من نوع: العاطفية، وعدم العقلانية، والفووضى على أنها صفات مؤنثة، بينما هي الصفات التي يسر الرجال أن يصفوا بها هوية وكتابات النساء.

إن سيكسوس على وعي بهذين النوعين من الأخطار. ومن أسباب إصرارها على استحالة وصف الممارسة المؤنثة للكتابة رغبتها فى أن تقىها من أن توضع فى مكان

بوصفها أحد نصفي تعارض ثانى للرمزى . ويركز جزء من نقدها التفكيكى للنظام الرمزى على بناء المرأة ك "طبيعة" فى التعارض الثنائى "ثقافة/طبيعة" بحيث يتم محى النساء من التاريخ. لذا لا يبدو من المرجح أن تقترح شكلًا مؤنثًا للكتابة يؤدى إلى نفس المحو. وفي محاولة سيكسوس للتطلع إلى نظام جديد للمعنى، يمكنها طبعاً أن تلجم فقط الكلمات القديمة التي تحمل الشحنة التقليدية من المعنى الثقافى : "إن الرجال والنساء واقعون منذ آلاف السنين في شبكة من تحديد المعانى ، وهى شبكة يستحيل تحليلها بسبب شدة تعقدها: لم يعد بإمكاننا الحديث عن "امرأة" بأكثر ما تتحدث عن زوج دون أن نقع في شرك ساحة أيديولوجية، حيث تقوم عملية مضاعفة التمثيلات، والصور، والتاملات، والأساطير، وأشكال التماهى بتحويل، وتشويه، وتغيير مستمرتين للنظام التخييلي لكل شخص، وتلغى جميع أنواع الإدراكات وتفرغها من محتواها مقدماً"(٤).

وتصر سيكسوس طوال عملها على ربط الكتابة والنظرية بالواقع السياسي . لكل هذه الأسباب، ربما يكون من الأفضل النظر إلى دعوتها إلى ممارسة مؤنثة للكتابة على أنها دعوة استراتيجية. إنها تشن حملة حرب عصابات في "الساحة الأيديولوجية" للتحور حول القضيب، وتأمل أنها بذلك ستصلح المصطلح الذى تم تشويهه، مصطلح "امرأة". تقول سيكسوس إنها تستخدم كلمة "أم" على سبيل الاستعارة(٥)؛ إنها جزء من المشروع الإيجابى لإعادة رسم صورة المؤنث كحالة كمال. كما تعتبر سيكسوس أن هدفها من اكتشاف شكل من الكتابة يحقق للعلاقة ما قبل الأدبية المكبوتة مع الأم "سبيلًا للفكاك sorties من مجال النظام الرمزى الحاكم هو إيجاد مخرج من هوية جنسية أحادية مفروضة، واتجاه لتحرير الإزدواجية الجنسية الكامنة لدى كل شخص ،

(*) شاعت ترجمة كلمة anarchic إلى "فوضوية". ولما كانت كلمة فوضوية باللغة العربية تحمل معانٍ سلبية لا توجد بالضرورة في الكلمة anarchic ، أتبه إلى أن الكلمة الإنجليزية تعنى نظرية سياسية ترى أن جميع أشكال السلطة الحكومية غير ضرورية ولا مرغوب فيها، وأن التعاون الحر الطوعي بين الأفراد والجماعات يمكن أن يحل محلها في بناء المجتمع (المترجمة)

الأطفال الإناث والذكور يمررون بالخبرة ما قبل الأدبية على قدم المساواة؛ من ثم يمكن لكل من الجنسين أن يعتمد على الطاقات الجنسية الشهوية ل تلك المرحلة لبناء ممارسة مؤثثة للكتابة. في الوقت الحالي، ولأسباب ثقافية - تاريخية ، ترى سيكوسوس إن النساء أكثر من الرجال تفتحا ل تلك الإزدواجية الجنسية التنبؤية واستفادة منها، فتلك الإزدواجية لا تلغى الفوارق بل تثيرها، وتسعى لتحقيقها، وتزيد من عددها^(٢٦). لكنها تذكر جان جينيه كواحد من الكتاب الذكور المتفتحين للقوى الفوضوية ، للرغبة الجنسية المزوجة ، ومن هنا يسعى لتحقيق ممارسة مؤثثة للكتابة.

ينقلنا هذا إلى نقد آخر يوجه لسيكوسوس وغيرها من النسويات الفرنسيات: إنهن من النخبة. ونوع الكتابة الذي يدعين إليه كثيرا ما يكون صعباً، والنصوص الأدبية التي يعجبن بها هي دائماً نصوص الكتاب الطبيعيين كجينيه وجيمس جويس مثلاً. والإصرار على تغاير المعانى، وتشويش تركيب الجمل، وتعددية الهوية لا تجعل قراءة النصوص سهلة، والقدرات الثورية مثل هذه النصوص مشكوك فيها. لا يمكن إنكار أنثى الفقرة المقتبسة من أنجست Angst، لكن، هل هي مثلاً في متناول فهم عدد كبير من النساء مثل نص كنصل أجنس سميدلى "ابنة الأرض" Daughter of Earth (انظر/ انظري الفصل الثالث)؟ لقد ارتفعت الحواجز تعجباً أيضاً من ادعاء سيكوسوس في "الميدوزا" بـ "أنتا سوداوات". فرغم انحدارها من أصول جزائرية، هل يمكنها أن تتحدث حقاً على هذا النحو نيابة عن النساء السوداوات؟ يوجد هنا سبب لعدم الارتياح والنقد، وسأعود إليه في الفصل السابع.

لكن أفكار سيكوسوس يمكن أن تمدنا ببصيرة مفيدة في نطاق واسع من الكتابات أكثر من التي تعرضها هي نفسها. فمثلاً، د. هـ. لورانس كاتب مثير للمتابع، إذ أن رواياته، بل وأكثر منها كتاباته غير الروائية، تدعى على ما يبدو لإخضاع النساء للقوة القصبية للذكورة وتزييفهن فيها، باعتبار أن تلك هي العلاقة الوحيدة المشتبعة "طبعياً" والمتوارثة بين الجنسين. وقد ميزت كيت ميلليت وسيمون دى بوفوار لورانس بسبب آرائه المتمحورة حول القصبية. لكن لننظر إلى تلك الفقرة من قصته القصيرة "الثلب".

لقد اضطرب تحكم البطلة، مارش في نوازعها العاطفية والجنسية، أولاً بلقانها مع ثعلب بري ، ثم بالظهور المفاجئ لرجل شاب، هو هنري، الذي يذكرها بطريقة غريبة بالثعلب. هل من المستحيل أن تربط هذا بأى سمة أو صورة تربطها سيكسوس بلاشعور مؤنث؟

لقد حلمت مارش تلك الليلة بحيوية. حلمت أنها سمعت غناه بالخارج لم تتمكن من فهمه، غناء طاف حول البيت، في الحقول، وفي العتمة. وقد تحرك هنا حتى شعرت أنها يجب أن تبكي . خرجت، وفجأة، عرفت أن الثعلب هو الذي يغنى . كان لونه شديد الاصفار والتائق، كالذرة^(٢٧).

إن تركيب الجمل عند لورانس فيه إيقاع، ولغته استعارية. لكن ما صدمني أن لورانس يمثل لاشعور مارش هنا في المقام الأول من خلال صورة أغنية، موسيقى تنشأ خارج النظام الاجتماعي للبيت. ويداً أن الصوت قد أثر فيها مثلاً يؤثر حنين شيء ضائع؛ فعندما سمعت الأغنية "شعرت أنها يجب أن تبكي". وفي جزء لاحق من النص يبدو أن مارش تسمع الثعلب وهي "في شبه حلم" وهو يغنى مرة أخرى "بطريقة بريئة وحلوة كالجنون"^(٢٨). وفي النص، لا يربط المؤلف هذا الغناء بالصبي هنري ولا بالثعلب نفسه. في تلك الفقرات، يرتبط ثعلب الحلم وأغنية الحلم بلاشعور مارش فقط، مما يوحى بعالمن من حالة جنسية سلبية وإيجابية، غامض، ويلام حدود. إن خيال الغناء هذا قد أربكني دائمًا. فهو يخل مهمساً، بل حتى غريباً عن ما تعكسه الرواية أساساً من تعقب هنري مارش كطريدة وجعلها أسييرة إرادته كصياد مذكر. هل يمكن أن يكون الأمر أن لورانس سمع هنا بفتح فتحة لحظية "سبيل للفاك" لتفر منها حساسية معارضة، باب موصل للاقتصاد الشهوي الجنسي لا "عطية"، اللامحدود والمفرط، بدلاً من الاقتصاد الشهوي للتملك والتحكم؟ ربما كان ما فعله لورانس من "التفتح والاستفادة من" ازدواجية ميوله الجنسية مريكاً له إلى حد أنه صار مسؤولاً عن ما يعتبر في المنطق الروائي قتلاً بلا ضرورة للثعلب بيد هنري . إنه ضروري فقط لاستحضار حالة جنسية تجاوزية تنفجر في النص لتعيده تحت التحكم. وحين ترى

مارش الثعلب الميت ينتفي أى غموض حول هويته المذكورة ، أو الفروق الأساسية بين تلك الهوية وهويتها الذاتية كائنة ، ويعاد بصرامة رسم الانشقاق الثنائي الذى تحدثه الأغنية البرية:

وقفت مارش هناك مذهولة، وهى تمسك رأس الثعلب بين يديها.
كانت تتعجب، تتعجب، تتعجب من خطمه الطويل الجميل. وقد
ذكرها لسبب ما بملعقة أو ملوق^(*). شعرت أنها غير قادرة على
فهم ما حدث. كان الوحش حيواناً غريباً عنها، غير مفهوم،
خارج نطاقها. كانت له شوارب فضية رائعة كخيوط من الثلج ،
وأذان منتصبة بها شعيرات من الداخل. لكن هذه الأنف الملعقة
الطويلة، الطويلة، الرقيقة! – والأسنان البيضاء الرائعة التي تقع
تحتها! كانت له ليدفعها للأمام، ويعرض بها، عميقاً، عميقاً، عميقاً
فى الفريسة الحية، ليعرض ويعرض الدم^(٢٩).

ولوس إيريجاراي ، مثلها مثل سيكسوس، تزيد ممارسة للكتابة المؤنثة لتحدي بها نظاماً رمزاً كابتاً ومحدداً للحتميات . وهى أيضاً تعتقد أن التمكّن من بناء تمثيل إيجابي للهوية الأنثوية لن يحدث إلا في إطار نظام مختلف للمعنى. وهى تحاول، مثل سيكسوس، أن تجسد في أسلوبها الشخصي حسّاً بما سيترتب على مثل هذه الممارسة. لهذا، فإن تلخيص أطروحاتها كما فعلتُ في بداية هذا الفصل لا يبيّن فقط ما تقوله، بل يمحو فعليّاً موقع الاستفزاز الأساسي فيه: السمات اللعوبية، وأحياناً الغنائية لغتها. وهى مثل سيكسوس، تحرصن ألا تطلق مزاعم طوباوية عن سرعة أو سهولة بناء لغة للمرأة، بديلة و مختلفة تماماً عن الخطاب المتمحور حول القضيب ومعارضة له، رغم أنها اتّهمت بذلك أحياناً. فهى واعية بأنّ هذا لن يفعل إلا بإيدال منطق تماثل بمنطق تماثل آخر: «المهم هو إحباط قصر تقديم التمثيل إلا بما يناسب

(*) الملوق spatula ملعقة يستخدمها الطبيب لفحص حلق مرضيّاه أو الصيدلي لمزج مواد أدوية (المترجمة).

المعايير "المذكورة، أى ، وفقا للنظام المتمحور حول القضيب. إن المسألة ليست بإسقاط هذا النظام من أجل جلب بديل له - ينتهي به الأمر إلى أن يصيير نفس الشيء الذى أسقط - بل هي مسألة هدمه وتعديلها ، بدءاً من "الخارج" المعنى جزئياً من قانون حكم القضيب" (٢٠).

ويوجد قاسم مشترك كبير بين استراتيجية الهدافـة لبناء ممارسة كتابة مؤثـثـة هادـمة لما قبلـها وبين استراتيجية سـيـكسـوسـ، هو تـشـتـتـيتـ أـى "أـنـا" ذاتـية وـحـيدـةـ، والتـوريـةـ والـلـعـبـ بالـكـلـمـاتـ، وـفـكـ أـوـصـالـ الجـمـلـ. وـيعـكـسـ الآـثـرـ المـرأـوىـ لـلنـظـامـ الرـمـزـىـ الـذـىـ يـعـكـسـ صـورـةـ ذاتـيةـ الـانـعـكـاسـ لـاـكـتمـالـ وـحـضـورـ الـهـوـيـةـ المـذـكـرـةـ، فـإـنـ إـيـريـجـارـاـىـ تـتـخـيلـ أـنـ الـمـارـسـةـ الـمـؤـثـثـةـ لـلـكـتابـةـ تـمـرـ منـ خـلـالـ مـرـأـةـ، مـثـلـماـ فعلـتـ أـلـيـسـ Aliceـ (وـهـيـ صـورـةـ منـ لـوـسـ A Luceـ)ـ، لـتـجـدـ نـفـسـهـاـ فـىـ أـرـضـ عـجـائـبـ تـمـثـلـ فـيـهاـ النـسـاءـ نـوـاهـنـ:

عينـاـ أـلـيـسـ زـرـقاـوانـ، وـحـمـراـوانـ. فـتـحـتـهـمـاـ بـيـنـماـ كـانـتـ تـمـرـ منـ خـلـالـ المـرـأـةـ ... إـنـهاـ لـمـ تـخـرـجـ إـلـاـ كـىـ تـلـعـبـ بـورـهاـ كـنـاظـرـةـ (٢١).
نـاظـرـةـ مـدـرـسـةـ، طـبـعاـ. حـيـثـ تـكـتـبـ الـحـقـائـقـ الـثـابـتـةـ، مـهـماـ كـانـتـ حـالـةـ الـجـوـ. بـالـأـبـيـضـ وـالـأـسـوـدـ، أـوـ بـالـأـسـوـدـ وـالـأـبـيـضـ، وـفـقـاـ لـمـ إـذـاـ كـانـتـ تـكـتـبـ عـلـىـ السـبـوـرـةـ أـوـ فـىـ الـكـرـاسـةـ. بـوـنـ تـغـيـرـ فـىـ الـأـلـوـانـ فـىـ الـحـالـتـينـ. وـتـدـخـرـ أـلـيـسـ تـلـكـ الـمـعـلـومـاتـ الـمـكـتـوـبةـ لـلـأـوـقـاتـ الـتـىـ تكونـ فـيـهـاـ بـمـفـرـدـهـاـ. خـلـفـ شـاشـةـ التـمـثـيلـ، فـىـ الـبـيـتـ أـوـ فـىـ الـحـدـيقـةـ (٢٢).

(*) يوجد هنا تلاعب بالكلمات، فمقطوع اسم أليس باللغة الإنجليزية Alice قريب من مقطوع عبارة A Luce بمعنى صورة من صور لوس، حيث لوس هو الاسم الأول للوس إيريجاراى، أى أن أليس بطلة رواية "أليس في بلاد العجائب" التي ألفها لويس كارول، يجعل بطلتها أليس تتقدّم خلال المرأة إلى أرض عجائب، تعادل لوس إيريجاراى التي تتقدّم خلال المرأة المعنوية للكتابة إلى أرض عجيبة تمثل فيها النساء أنفسهن، بدلاً من تمثيلات النساء المتاحة حالياً في التراث الأدبي الذي يكتبه ذكور (المترجمة).

(**) هنا أيضاً تلاعب بالكلمات، فالكلمة الإنجليزية المذكورة بالنص هي mistress، التي تعني عشيقة، أو ناظرة (المترجمة)

وتربط إيريجارى بين استعارة المرأة المعدنية (*) وبين الشكل المؤنث للتمثيل، كمعارضة منها لغة كمرأة mirror للحضور المذكر. فالسطح المنحنى للمرأة المعدنية العاكسة ينتج صوراً مشوهة تقلب الانعكاسات النرجسية للخطاب المتمحور حول القضيب رأساً على عقب. ربما ستجد إيريجارى حينئذ أن السطح المراوى المنحنى الذى يحافظ على استمرارية الخطاب ليس فراغ اللاشى، بل هو تألق الأسطح المتعددة التى تكشف عنها دراسة المغاور [حرفياً دراسة الكهوف، وتعنى هنا دراسة الفراغات الداخلية، والسطح المنحنية] . سطوح منحنية متالقة ومتوجهة (**) . كما أن هذا الشكل المنحنى للمرأة المعدنية يتماشى مع الخاصوصية الداخلية للجسد الأنثوى، إذ تظهر حالة من التمثيل الذاتى مؤسسة على حميمية اللمس، وليس صورة منعكسة فى مرأة عادية تباعد بين الشئ، وصوريته.

بل إن إيريجارى تقد الأولوية التى يوليهَا فرويد ولاكان لحاسة البصر فى بنية حالة الجنس لديهما أكثر مما تقدّها سيكوسوس. وهى أيضاً تعود إلى حميمية الأم - الطفل فى المرحلة ما قبل الأدببية، حيث تقوم المعرفة والخبرة ، بداية وفى المقام الأول على أساس اللمس. وهى توضح أن اللمس لا يمكن أن يؤدى إلى أى إحساس بأن حالة الجنس لدى الأنثى فيه نقص. وعلى عكس الأولوية المعطاة للقضيب فى هوية مذكرة أحاديرية مؤسسة على إعطاء الامتياز للإبصار، فإن جسد المرأة ليس ناقصاً، بل تعدّياً . تكتب إيريجارى مستهنة بجدال فرويد فى أن النساء مجبورات على أن يختزنن عندما يصلن إلى سن البلوغ بين بلوغ قمة النشوة الجنسية عن طريق البظر أو عن طريق المهبل لماذا يجب أن يتوقع من المرأة أن تختار بين الاثنين، وتوصف بأنها "مذكرة" حين تظل مع الطريق الأول، وـ"مؤنثة" حين تتخلى عن الأول وتقصر نفسها على الآخر؟ ... فى الحق، إن مناطق الحساسية الجنسية لدى المرأة ليست البظر ولا المهبل، لكنها البظر، والمهبل، والفرج، وفتحة عنق الرحم، والرحم نفسه، والثديان (**) ..

(*) المرأة المعدنية *speculum*، هي مرآة مقعرة مصنوعة من سبيكة من النحاس والقصدير، تستخدّم كسطح عاكس في التلسكوبات (المترجمة).

(**) هذه هي المناطق التي ذكرتها المؤلفة، لكن توجد مناطق أخرى ذات حساسية جنسية غير الأعضاء التناسلية ، مثل: خلف الأذنين والعنق، وأسفل البطن، وأعلى الفخذين، وأسفل الظهر (المترجمة)

وما قد يكون مداعاة للدهشة، بل ما يجب أن يدعو للدهشة هو تعددية المناطق التناسلية ذات الحساسية للاستثارة الجنسية في حالة الجنس لدى الأنثى (بافتراض أن صفة "تناسلية" ما زالت مطلوبة) (٣٣).

هكذا تقدم ممارسة الكتابة لدى إيريجاراي التعددية، والسيولة، وحميمية التلامس المحب لدى البعد الجنسي (التلامس الأيزروسي) على ما عادها كوسيلة للتمثيل المجازي للهوية المؤنثة، ولتصوير "حقيقة" الخيال الأنثوي ذات الألوان التي تقع خلف "شاشة التمثيل [المذكر]" كما أن اهتمامها بالمرحلة ما قبل الأدبية يراعي الخصوصية النوعية. إنها ليست مهتمة بازدواجية الميل الجنسي؛ فهي ترغب في إعادة التفكير في علاقة الأم بالابنة. والسبب هو أنها ترى أن عجز النساء عن تمثيل هويتهن بعبارات إيجابية يرجع في معظمها إلى تشوّه علاقة الأم بالابنة في النظام الرمزي ، فـ "الأمومة" في إطار الثقافة الأبوية الموجودة غير مسموح لها إلا بمعنى منقوص ، فالأمومة محرومـة من أي مكانة اجتماعية أو اقتصادية، ومعناها يظل مقصولاً بصراحة عن لحظة الخلق الأولى - عن أي نظرية للجنس. وبهذا يحفظ الإبداع ك المجال شبه إلهي وخاص بالذكور، وتختزل الأمومة إلى وظيفة التربية والرعاية. ويسبـب تلك القيمة المنقوصـة لمعنى كلمة "أم" ، تواجه النساء خطر الإفراط في استثمار إنكار "الذات" ، أو عدم تحقيق الذات، أو الأمومة الوسواسية على سبيل التعويض.

لابد أن تنفصل الابنة عن تربية الأم حتى تكتسب هوية. ويستدعي هذا خسارة تامة في إطار المعنى المحدود المخصص لكلمة "أم" ، حيث لا يسمح بـأن هوية أخرى عدا هوية التربية. وهكذا، كما تجادل إيريجاراي ، فالازمة الأدبية تتـقـى البنات من تاريخهن وهوـيتـهن الأولـيين، وتجعلـهن مجـهـولات وعاجـزـات عن التـعـرـف على أنـفـسـهنـ. والمطلوب لـغـةـ جديدةـ يمكنـ أنـ تمـثـلـ الأمـ كـأـمـرأـةـ أـيـضاـ، يمكنـ أنـ تـبـنـيـ هـوـيـةـ أمـومـيـةـ تـشـمـلـ الجنسـ كـحـالـةـ اـكـتـمـالـ. إنـ مـثـلـ هـذـهـ اللـغـةـ سـتـسـمـعـ لـكـلـ مـنـ الأمـ وـالـبـنـةـ بـهـوـيـةـ منـفـصـلـةـ بـيـنـماـ يـسـتـمـرـ اـتـحـادـهـمـاـ المـحـبـ عنـ طـرـيقـ الـرـابـطـةـ الأمـومـيـةـ ، سـتـكـونـ عـلـاقـةـ ذاتـ وـآخـرـ فـيـ نـفـسـ الـوقـتـ. تـسـعـيـ إـيرـيجـارـايـ إـلـىـ تصـوـيرـ مـثـلـ هـذـهـ الـعـلـاقـةـ فـيـ مـقـالـهـاـ

الغنائي *حيث تتحدث شفاهنا معاً When Our Lips Speak Together* لاحظوا في هذا الجزء المقتطف من ذلك المقال الصفات التي تشتراك فيها كتابة إيريجاراي مع احتفاء سيكسوس ببناء الهوية المؤنثة، ولغتها ، وفكروا أيضاً في نوع النقد الذي قد يكون وجهاً لها.

أحبك: شفاهنا لا يمكن أن تنفصل ولو بقدر ما تسمع لكمة واحدة فقط بالرور منها. كلمة واحدة قد تقول "أنت" أو "أنا". أو "ندان؟" المرأة المحبة، المرأة المحبوبة، مغلقتان ومفتوحتان، ولا تستبعدان الآخر أبداً، تقولان إنهم تحبان بعضهما البعض، معاً ...

افتتح شفتوك؛ لا تفتحهما ببساطة. فأننا لا نفتحهما ببساطة. نحن - أنت/أنا - لسنا مفتوحين ولا مغلقين . نحن لا تنفصل أبداً ، ببساطة: لا يمكن النطق بكلمة واحدة، ولا إنتاجها، ولا قولها عن طريق أقوافنا. بين شفاهنا، شفتوك وشفتني، عدة أصوات، عدة طرق للكلام تعيد إخراج الصوت حتى ما لا نهاية، جيئة وذهاباً. الواحد لا يمكن فصله عن الآخر أبداً. أنت/أنا: نحن دائمًا عديدون على الفور... قبلني . شفتان تقبلان شفتين ، الافتتاح ملكتنا مرة أخرى. "علمنا" والمرور من الداخل للخارج ، ومن الخارج للداخل ، المرور بيتنا بلا حدود . بلا نهاية . لا عقدة ، لا عروة ، لا قم يوقف تبادلنا أبداً . بيتنا لا يوجد للبيت جدران .. حين تقبلني يتسع العالم حتى أن الأفق نفسه يتحقق^(٣٤).

إن هذه المقطوعة من كتابات إيريجاراي أكثر حسيّة شهوانية (أيروثيكية) من الفقرات المقتبسة من "الميديوزا" ، لكنها تعبر عن تأكيد مماثل للهوية والحالة الجنسية المؤنثتين كحالات مفتوحة، مناسبة، كثيفة، متعددة، على عكس القيمة التي تعطى لها الكتابات المذكورة لعضو واحد. إن إيريجاراي تستخدم صورة شفاه النساء لتوحى بتعددية حالة الجنس لديهن؛ تقول إيريجاراي إن الأعضاء التناسلية للنساء بطبعيتها يمكنها احتضان نفسها، وهذا يصور الاتحاد المحب المرغوب في إطار الانفصال الذي يجب أن يكون ممكناً للأم والابنة، والمرأة والمرأة. هل يؤدى تأكيد اللغة والهوية على

أساس الحساسية البدنية للجسد الأنثوي إلى تعرض إيريجارى للنقد باعتبارها تقترح هروبياً طوباوياً مما هو اجتماعى ، وباعتبار ما تقوله جوهريا؟ بالنسبة للتهمة الأولى، جادلت إليزابيث جروز فى أن "الـ "شفتين" " ليسا مقصودتين بصورة حقيقة لتشريح جسد الأنثى، لكن كرمز جديد يمكن عن طريقه تمثيل الحالة الجنسية الأنثوية بأسلوب إيجابى ... يمكن تفسير مشروع إيريجارى كخلاف مع التمثيل الأبوى على مستوى التمثيل الثقافى نفسه. إن الشفتين مناورة لتطوير صورة مختلفة أو نموذج مختلف للحالة الجنسية الأنثوية^(٢٠). تعمل الشفتان كتعبير مجازى عن تعددية الإثارة الجنسية لدى النساء، وعن القدرة الكامنة فى لغة النساء على الحديث عن هذا الإفراط متعدد الأشكال. هذا جدل مقنع، ومن الواضح أن إيريجارى متسقة مع نفسها فى اعتبارها الجسد الإنسانى محملاً بالفعل برموز فى إطار شبكة المعنى الثقافية. لا سبيل إلى تصوير الجسد الأنثوى خارج إطار النظام الرمزى ؛ فلا توجد لغة أخرى متأحة.

لكن إيريجارى تهدف رغم ذلك إلى التنظير للخصوصية الجنسية المنفصلة للذات المؤنثة؛ إنها لا تهتم بفكرة الإزدواج الجنسى ما قبل الأدبيى . من الصعب أن نرى كيف يمكن فهم تلك الهوية المؤنثة ذات الشخصية دونأخذ شكل من أشكال الجوهرية فى الاعتبار. لكن يجب أن نتذكر أن فهم إيريجارى للاختلاف الجنسى يأخذ شكل أ و ب ، بدلاً من أ و أ . ربما كان الأمر - كما بدأت بعض النسويات فى الجدال- أن هذا النوع من الفوارق التى لا تقوم على أساس ازدراء المصطلح الثانوى يمكن أن ينتج جوهرياً لم تعد تمثل تهديداً للهوية الإيجابية للنساء^(٢١).

لقد أشار هذا إلى مشكلة أخرى: خطر أن تصير الحالة الجنسية مرادفة تماماً للذاتية. ألا يوجد فى الهوية المؤنثة شيء أكثر من التمكن من تمثيل خصوصية الحالة الجنسية المؤنثة، رغم أهمية ذلك؟ إن علاقة الحالة الجنسية بالهوية وبالواقع التاريخي والاجتماعى ستتشكل فكرة الفصلين السادس والسابع. وأخيراً ، إلىكن/إليكم قصيدة كتبتها جرييس نيكولاوس احتفاءً بخصوصية جسد الأنثى. إلى أى مدى تعبر الهوية الجنسية التى تبنيها القصيدة عن نظام المعنى معارض لنظام الرمزى موجود خارجه أو متتجاوز له؟ وإلى أى مدى يظل داخل إطار ذلك النظام الرمزى ، وإلى أى مدى يخالفه؟

مثلي الأسود

مثلي الأسود

محصور كحشو الساندوتش بين جغرافية فخذنی^١

هو مثلث برمودا

مكون من ذرات دقيقة

يظل للأبد يمسك

العالم

ويطلقه

مثلي الأسود

شديد الشراء

إلى حد أنه يتدفق

متتساقطا

على حجر العالم

الجاف

مثلي الأسود

ضوء أسود

يجلس على عتبة العالم

يشرف على

كل احتمالاتي العميقه

و رغم ذلك

يبقى على فكرة للتاريخ

مثلي الأسود

قد امتد متتجاوزاً التاريخ (الذى هو قصة الرجل)^(٤٠)

متتجاوزاً المخاوف الجافة للحكم الملكي الأبوىظامي^(٤١)

يمتد وينمو

يُثْنِي ويتدفق

مثلي الأسود

يحمل ختم الموافقة

من أعمق أعماق ذاتي^(٤٢).

ملخص لأهم النقاط

- ١- يركز النقد النسوى لنظرية التحليل النفسي التي وضعها ذكور على بنائها السلبى للهوية الأنثوية فى إطار نظام لغة أبوى كابت: تبرز المنظرات النسويات علاقه الأم-الطفل/الطفلة فى المرحلة ما قبل الأدبية ليقتربن وصفا بديلا لتلك المرحلة.

(*) تستخدم الشاعرة هنا عبارة his story التي تشير في الكتابات النسوية إلى أن التاريخ يحكى قصة الرجل ويتجاهل المرأة (المترجمة).

(**) يوجد هنا لعب بكلمة patriarchy، إذ تقول الشاعرة إن مثليها الأسود يمتد متتجاوزاً مخارف الـ archy – ri – parch ، وهي عبارة صكتها من كلمات parch ، بمعنى يعرض لحرارة شديدة تؤدى إلى الجفاف أو الظماء؛ وأـ archy بمعنى ملك؛ وـ parch بمعنى لاحقة بمعنى حكم. والعبارة المقصودة فيها إهالة سمعية - بصرية لمصطلح patriarchy . وللحصورة كلها دلالة على تحدي النظام الأبوى . (المترجمة).

- ٢- تهاجم إيريجاراي "منطق التمايز" في الفكر الغربي ، الذي يتم بقتضاه ضم النوعين (الأنثى والذكر) تحت لواء المعيار الذكري ، وبذل النساء غير ممثلات في نظام المعنى الذي تتبعه. ويعبر "حسد القصيبي" الذي قال به فرويد عن هذا بشكل أوضح: الهوية المؤنثة لا تُعرَف إلا كنقص.
- ٣- تشير إيريجاراي إلى تماثيل مثير للشك بين إعلاء الذكور من قيمة عضو واحد وإعطاء امتياز لفكرة واحدة عن الحقيقة.
- ٤- النظرية التفكيكية توضح أن أي مصطلح ذي امتياز يعتمد على المصطلح الثنائي المصاحب والمعارض له. (مفهوم "الحقيقة" يكتسب معنى فقط في علاقته بمصطلح "الزيف"). تصر إيريجاراي على أن الذكورة كوجود قضيبي تعتمد على تعريف الأنوثة كنقص.
- ٥- تربط سيكسوس بين العنف السياسي الناتج عن مثل هذا التفكير الثنائي التعارضي وبين اقتصاد جنسى شهوى ذكرى يقوم على أساس التملك والملکية: لا يمكن أن توجد ملكية دون استبعادات.
- ٦- الاقتصاد الجنسي الشهوى الأنثوى يقوم على أساس "العطية" - العطاء دون حساب للعائد- وهذا هو أساس ممارسة كتابة المرأة التي تدعوا إليها سيسوكسوس كوسيلة لاكتشاف الهوية المؤنثة.
- ٧- تزعم سيسوكسوس أن الكتابة المؤنثة لا يمكن تعريفها؛ وخيرتها الخاصة بالكتابة تقدم الإفراط كشيء معارض للنقص. وهي تؤكد صفات الصوت، والإيقاع، واللمس، في المرحلة ما قبل الأدبية، حين كانت الأم والطفل/الطفلة وحدة واحدة لا تتفصل. إنها تعدد المعنى لتبني هوية مؤنثة تعدديّة مقابل زعم اللغة الأبوية بواحدية الحقيقة.
- ٨- إيريجاراي تنتظر اللغة نسائية متعددة شبيهة بما تدعوا إليه سيسوكسوس. لكن بينما تعتقد سيسوكسوس إن الرجال يشاركون النساء في الازدواج الجنسي في المرحلة ما قبل الأدبية، وبذل يمكنهم إنتاج كتابة "مؤنثة" ، ينصب اهتمام إيريجاراي على الخصوصية النوعية. وهي تحتفى بالأشكال المتعددة للجانب الجنسي من جسد الأنثى والهوية المحبة لرابطة الأم بالابنة.

اقتراحات بیزید من القراءات

لوس إيريجراری

ربما تحبون الاستزادة من قراءة اعمال إيريجراري .

كتابات Marks and de Courtivron eds. New French Feminisms فيه مقتطفان من

كتاباتها (ص ٩٩-١١٠) .

كتاب Elizabeth Grosz, Sexual Subversions فيه فصل يتناول إيريجراري بالتفصيل

(ص ٨٢-١٠٠). وتقديم جروز أيضاً قسماً أقصر لكنه مفيد عن إيريجراري في كتاب Jacques Lacan ص ٨٢-١٦٧ .

كتاب Sara Mills et al, Feminist Readings/Feminists Reading يقدم قراءة

لكتاب Angela Carter, The Magic Toyshop اهتماء بفكار إيريجراري (ص ٨٦-١٧٠) .

هيلين سيكسوس

كتاب Marks and de Courtivron eds., New French Feminisms فيه "ضحكة الميدوزا

كها، ومقتطف من "مخارج The Laugh of the Medusa" (ص ٩٠-٩٨) .

توجد أيضاً مقتطفات من كتابات سيكسوس في كتاب Belsey and

Moore eds., The Feminist Reader (ص ١٠١-١٦)، وفي حوار أجري مع كاثرين

كليمينت في كتاب Mary Eagleton ed., Feminist Literary Criticism ص ١١٠-١٣٤ .

وكتاب Morag Shiach, Hélène Cixous يعد مدخلاً مساعداً لأعمال هيلين

سيكسوس عموماً.

وكتاب Nicole Ward Jouve, White Woman Speaks with Forked Tongue،

يقدم دفاعاً شخصياً جريئاً عن أعمال سيكسوس ضد ما يقوله نقادها.

هوما مثنى

- (١) كتابات الكثير من النسويات الفرنسيات ممثلة في Marks and de Courtivron, eds. New French Feminisms.
- Moi, ed. French Feminist Thought.
- Irigaray, The Sex which is not One, p.96 (٢)
- The Speculum of the Other Woman, p.82 (٣)
- (٤) المرجع السابق ص ٧٢ .
- (٥) وتعتمد مناقشتي هنا على- Grosz, "Luce Irigaray and Sexual Difference", in Sexual Sub- versions, p. 104-7.
- De Beauvoir, The Second Sex, p. 61 (٦)
- Irigaray, This Sex which is not One, p. 47 (٧)
- The Speculum of the other Woman, p. 22. (٨)
- (٩) النصوص الأساسية التي أسلب فيها ديريدا في شرح تلك الأنكار هي Writ- Of Grammatology و Norris, Derrida انظر/انظر ing and Difference.
- (١٠) يوجد عرض لأفكار سوسيدر في الفصل الرابع.
- Cixous, "Sorties: Out and Out: Attacks/ Ways Out/ Forays", in Cixous and Clément, The Newly Born Woman, p. 63. (١١)
- (١٢) المرجع السابق ص ٦٤ .
- (١٣) المرجع السابق ص ٧٠ .
- (١٤) المرجع السابق ص ٧١ .
- (١٥) المرجع السابق ص ٨٧ .
- (١٦) المرجع السابق.
- Cixous, "The Laugh of the Medusa", in Marks and de Courtivron eds., New French Feminisms, p. 352 (١٧)
- Cixous and Clément, The Newly Born Woman, p. 72 (١٨)

- Cixous, The Laugh of the Medusa, pp. 248 (١٩)
 "Some Physical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes", in On Sexuality, p.336
- Cixous, The Laugh of the Medusa, p. 252 (٢١)
- Cixous, Angst, p. 7. (٢٢)
- Cixous and Clément, The Newly Born Woman, p.65 (٢٣)
- . (٢٤) المرجع السابق من ٨٣ .
- Cixous, "The Laugh of the Medusa", p. 252 (٢٥)
- . (٢٦) المرجع السابق من ٢٥٤ .
- The Ladybird, pp. 99-100 (٢٧)
- . (٢٨) المرجع السابق من ١١٠ .
- . (٢٩) المرجع السابق من ١٢٤ .
- Irigaray, This Sex which is not One, p.68 (٣٠)
- . (٣١) المرجع السابق من ٩ .
- Irigaray, The Speculum of the Other Woman, p. 143 (٣٢)
- Irigaray, This Sex which is not One, pp. 63 - 64 (٣٣)
- . (٣٤) المرجع السابق ، صفحات: ١٢٠ ، ٢٠٩ ، ٢٠٨ .
- Grosz, Sexual Subversions, p. 611 (٣٥)
- (٣٦) يدافع كتاب مارجاريت هويتفورد المعنون "إعادة قراءة إيريجاراي" أيضاً عن إيريجاراي ضد تهمة الجوهرية الموجهة لها .
 "Margaret Whitford, Rereading Irigaray", in Bernnen ed. Between Feminism and Psychoanalysis, pp.62 - 106
- Nichols, Lazy Thoughts of a Lazy Woman, p. 25 (٣٧)

الفصل السادس

هويات في حالة سيرورة ما بعد البنوية، جوليا كريستيفا والتناص

تشكل الأفكار المعروضة في الفصلين الرابع والخامس جزءاً من تساؤل يدور على نطاق واسع في المجتمعات الغربية منذ نهايات القرن التاسع عشر عن أهم جانبي محوريين من واقعنا: طريقة إدراكنا للإنسان الفرد، واللغة^(١). وكالمعتاد، دائماً ما يكون للتغيرات الكبرى في نظر التفكير أسباب ونتائج متعددة مترادفة مع بعضها البعض. وقد سبب الحرب العالمية الأولى التي نشبت على نطاق واسع رعباً دمر أى إمكانية للأعتماد بسهولة على المعتقدات المتفق عليها، الاجتماعي منها والروحاني . وفي بوادر القرن العشرين أيضاً، قدم فرويد وأينشتاين نظريات راديكالية جديدة عن الطبيعة الإنسانية، وعن علاقتنا بالكون. وفي نفس الوقت، أنتج الكتاب، ومبdeno الفنون البصرية، والموسيقيون ما بدا حينئذ أ عملاً غريبة مرعبة، فككت أو أاصر الأشكال التقليدية، وتحددت القيم والافتراضات القائمة. تعرف هذه الحركة الفنية الدمرة للأيقونات التي جرت في العقود الأولى من القرن العشرين باسم الحادثة بسبب زعمها بأنها "تجدد" كل أشكال التعبير والإدراك القديمة. يمكن أن ترى النظريات التي ناقشناها في الفصول السابقة من عدة نواح على أنها فهم وتطوير لطرق الفهم الجديدة التي تفجرت في بدايات القرن ، ويقع في مركز هذا التفكير والتساؤل بعض من مزاعمنا التي طال تبنيها باعتبارها "أفكاراً بدائية سليمة" عن الفرد واللغة.

إن الفردية الإنسانية تقليد غربي عتيق، سمي كذلك لأنه يضع الإنسان الفرد في مركز فهم الواقع. إن اعتقادنا في إمكانية الحقيقة، والمعرفة والحرية يقوم في التحليل

النهائي على أساس اعتقادنا بوجود فرد مهيمن هو/هي مبدع/مبدعة كلماته/كلماتها، وأفكاره/أفكارها، وأفعاله/أفعالها، وإرادته/رادتها عن قصد. إن فكرتنا عن وعي داخلي متراصط - ذاتية - أمر محوري لشعورنا بالوجود الفردي. ونحن نعتقد أن البشر يمكن أن يتأملوا خبرتهم - يمكن أن يعرفوها - وحيثئذ، يمكنهم التعبير عن حقيقتها. ونشعر أن التمكّن من فعل هذا هو الضمان لحرية البشر. يتم التعبير عن هذه المجموعة من الافتراضات بإيجاز بلين في قول ديكارت المشهور "أنا افكر إذن أنا موجود". لكن فرويد يتحدى أساساً في نظريته عن اللاشعور الإيمان بالوعي الفردي كضمان لإمكانية وجود معنى وحقيقة للوجود الإنساني^(١). لا يمكن للوعي والمعرفة القصدرين للفرد أن يشكلان أساساً لهوية واثقة من نفسها ومهيمنة عندما تدرك الذات كذات مكسورة، ويدرك اللاشعور على أنه "مشهد آخر" مستعص على الفهم لبعض من أقوى رغبات الذات، وخياالتها وانعكاساتها. وفي توسيع لakan في نظرية فرويد، تدرك الهوية على أنها متعددة، غير واثقة، بل حتى وهمية، بدلاً من إدراكها على أنها ذات أحادية، ومتراصطة.

وقد تم أيضاً تقويض تام للرأي البديهي الشائع عن أن اللغة يمكن أن تعبّر دون إشكاليات عن حقيقة الخبرة الإنسانية. لقد رفض الكتاب الحداثيون الانصياع للمعنى الذي قدمته الكتابات المبكرة عن أن كلماتهم عبرت عن أفكارهم ومشاعرهم الشخصية أو قدمت تأملات إيجابية في الحقيقة . وبدلًا من ذلك، جعلوا القراء يركزون على اللغة نفسها ويفكرون بوعي في علاقة الكلمات بالخبرة. وقد توسيع اللسانيون البنويون في هذه التساؤلات التي أثارها الكتاب حول اللغة ، مما يشير إلى وجود فجوة دائمة بين اللغة والعالم ، وإن إحساسنا بالواقع ينتج عن شبكة المعنى التي نفرضها على استمرارية الخبرة. فالكلمات لا تعكس إحساسنا بالذات والعالم، بل تبنيه. وقد طور التفكيك تلك البصيرة ليكشف عن مشاركة اللغة في بناء القوة. إن اللغة -النظام الرمزي - تفرض شبكة معانيها على شكل نظام الفوارق المفاهيمية أو التعارضات: مذكر ومؤنث، ذات وأخر، طيب وشرير. وبهذه الطريقة تعيد دائمًا إنتاج "الواقع" كتراتب هرمي من القيم التي تحافظ على استمراريةمصالح القوى السائدة. إن اللغة

هي الوسيلة التي يبيو لنا بها هذا التراث الهرمي للقيم طبيعياً وحقيقياً . ومن مصلحة القوة فرض هذا الفهم الأيديولوجي الواقع على أنه الفهم الوحيد الممكن،即 "حقيقة" الأحادية. لكن النظريات التفكيكية للغة تربينا أيضاً أن التعريف الأحادي المغلق مستحيل بالفعل. حتى أكثر المفاهيم امتيازاً يجب أن تعتمد على نقدها المحتقر لتحصل على معناها. فكلمة "طيب" تحتاج إلى كلمة "شرير" لتكتسب معناها، و"الذكرة" تعتمد على "الأنوثة". والشعور أيضاً ينسف محاولات التحكم في المعنى الاجتماعي . إن الشعور المكتوب يتکثّف ويزاح في اللغة ، ويعدد الكلمات ، و يجعلها غامضة ومتغيرة الخواص . ونادرًا ما نطلب كل ما نرغب فيه.

في هذا الإطار ما بعد البنوي تم أيضاً تفكك الفكرة التقليدية عن المؤلف^(٣). فبدلًا من التفكير في أن النص الأدبي يبدأ في الوعي القصدي لفرد رشيد ينتمي لأحد النوعين، يشكل كل جزء من العمل ويتحكم فيه لينتاج المعنى الفريد الخاص به أو بها، يرى النقاد ما بعد البنويين النصوص الأدبية كمواضع للمعاني والمقاصد المتعددة. وهم يفضلون استخدام مصطلح "الذات المتأثرة subject" بدلًا من مصطلح "مؤلف" ليوحوا بأن القصد الوعي ليس إلا دافعاً واحداً ضمن كثير من الدوافع التي تقرر المعنى؛ وأن الرغبة اللاشعرية "تتحدث" أيضاً من خلال الكلمات، لكن الكلمات مشبعة أيضاً بالتضمينات الاجتماعية بنفس القدر. لا يوجد كاتب يتوصل إلى كلمات أو أشكال أدبية مصكورة حديثاً؛ إذ تظل العديد من استخداماتها ومعانيها السابقة نشطة إلى حد ما في إطار الترتيب الجديد. لهذا السبب صار اصطلاح "التناسخ" مستخدماً حالياً ليوحى بأن العديد من "النصوص" أو الأصوات (القصد الشعوري للمؤلف، والرغبات اللاشعرية، والتضمينات الاجتماعية الحالية والسابقة) تلتقي في كل عمل يبيو ظاهرياً كأنه عمل فردي متفرد. والمعنى المقصود شعورياً للمؤلف لا يقرر إلا جزءاً صغيراً من هذا التناسخ المركب. وكما تجادل جوليا كريستيفا، "الكتاب لا يدعمها موضوع الفهم، لكن يدعمها موضوع مقسم، بل حتى موضوع تعددي ، يحتل ... أماكن متغيرة، ومتعددة، بل حتى متحركة"^(٤). رأينا في الفصل الخامس أن الكاتب بصفته موضوعاً "متحركاً" يمكن أن يفهم أنه يحتل المكان "المتغير" للازدواجية الجنسية.

تلمع نظرية ما بعد البنوية إلى وجود تحد مستمر داخل المعنى وداخل الهوية بين التحكم الاجتماعي الكابت من جهة والإفراط الهدام من جهة أخرى . إن اللغة هي الوسيلة التي يتم بها فرض تعريف أحادى على الأشياء والناس، ينكر متصل حالة الواقع وما يمكن فيه من قدرات متعددة ، كما أن هويتنا الاجتماعية النوعية تبني وتبث أيضا في غضون "عملية وضعنا في أماكننا" في إطار النظام المفاهيمي. لكن اللغة، علاوة على تلك الوظيفة الكابتة، تحتوى أيضا على إفراط في المعنى يهدد باستمرار بتمزيق حدود تلك الهويات المحددة وكشف الطابع الخيالى لـى "حقيقة" مفروضة. من السهل أن نرى لماذا كانت مثل هذه الأفكار جذابة إلى تلك الدرجة للنسويات ، ولماذا قدمت النسويات مثل هذا الإسهام الرئيسي لنظرية ما بعد البنوية. إنها تقدم أقوى تفسير متاح حاليا لتصلب البنى الأبوية للقوة . والأكثر من هذا، كما تجادل إيراجاراي ، أن التعارضات الثنائية المفروضة في مجال النوع هي حجر الزاوية في النظام المفاهيمي كله .

وقد أثارت الأفكار ما بعد البنوية في النقد الأدبى النسوى منذ بدايات عقد ثمانينيات القرن العشرين. وعموما، لم يكن هذا الاتجاه النظري متعاطفاً مع النهج النسوية المبكرة التي أكدت سلطة وحقيقة كتابات النساء على أساس هوية المؤلفة كامرأة. وأى تعريف بسيط للمؤلف والمعنى يبيو أنه يتغافل الهوية التعددية لذات الكاتب المتأثرة بمحيطها، والتناص الموجود بين النصوص. بنفس الطريقة، لا تحظى الأشكال الواقعية لكتابات النساء ، - التي تقييمها النسويات العاملات في إطار المذهب الإنسانى Humanist بسبب تقديمها لصور إيجابية للخبرة الأنثوية - بدرجة كبيرة من القبول بين النقاد ما بعد البنويين. إن تصوير الشخصيات كشخصيات "واقعية" والادعاءات الخفية بتقديم "الحياة كما هي عليه" ، يمكن أن تبدو مشاركة في وصف المذهب الإنساني للحقيقة، كشيء يضممنهوعى الفرد ويعكسه فى اللغة. بعبارة سيكوس، مثل هذه النصوص ليست "شبيهة بحيوانات الخلد" ، فهي لا تقوض أساس نظامنا المفاهيمي . فمثلا ، حتى وإن كان نص واقعى مثل ابنة الأرض Daughter of Earth يقدم وصفا لاذعاً لمعاناة النساء ، إلا أنه لا يزال يبدو مؤكداً لحس أحادى محدود

للهوية الفردية والتعارض الثنائي بين فنتي الذكر والأثني. وهو على ما هو عليه لا يحطم أيديولوجية النوع التي تحافظ على استمرار النظام الأبوى كشيء طبيعى. وسأعود للجدل الدائر بين الواقعية وما بعد البنية فى نهاية الفصل.

يصفق النقاد ما بعد البنويين للنصوص التعددية التى تتجاوز نظم المعنى الراسخة، وقد تطورت خبرة قراءة تهدف إلى فك شفرة الأيديولوجية الكابحة للنص وتواطئه مع القوة السائدة. لكنها تهدف أيضاً بنفس القدر إلى التفعيل التام للإفراط "الثورى" الخاص بالنص والأماكن التى تنقلب فيها اللغة على نفسها رافضة الاستقرار فى معنى أحادى . يمكننا أن نأخذ مسرحية سيمبليان Cymbeline لشكسبير التى تحدثنا عنها فى الفصل الأول كمثال لهذا. تتذكرون أن شخصية البطلة ، إيموجين، قد بنيت وفقاً للصورة النمطية لـ "المرأة الصالحة" ، فهى وفيه، وعفيفة، ومحبة ومتسامحة. وزوجها أبيبها على عكسها تماماً، كاذبة، قاتلة، حقد. يقدم هذا مثالاً نموذجياً للتنتظيم الثنائى الكابت للهوية فى إطار الخطاب السائد: فالنساء إما أنهن طيبات أو شريرات، صادقات أو كاذبات. ولا تقدم المسرحية أى تفسير لشخصية كل امرأة منها؛ ففضائلهما أو رذائلهما هى ببساطة السمة الجوهرية الموروثة فى شخصياتهما. إن هذا الإحساس بالهوية أو "الطبعية" على أنها شيء موروث (طبيعي) مهم فى الأجزاء الأخرى من المسرحية فى علاقته بهوية الطبقات الملكية والحاكمة. وإخوة إيموجين، الأمراء الصغار، يُسرقون من البلات الملكى وهم رضع ، ويُؤخذون إلى كهف فى ويلز. ورغم تنشئتهم البدائية، يكتسبون تلقائياً السمات "الملكية" مثل الشجاعة والقدرة على القيادة، التى تقدم على أنها السمات الجوهرية للدم الملكى .

لكن هناك لحظات من "الإفراط" فى النص تقلب الأيديولوجية الجوهرية المحافظة، التى تعتبر الهوية النوعية والهوية الطبقية طبيعة موروثة، لا يمكن أن تتغير بفعل أى ظروف خارجية. وتشعر إيموجين باليأس بسبب اتهام زوجها لها بالخيانة الزوجية، فتقبل إغراء خادمها لها بأن تتنكر فى زى رجل. يقول الخادم "لابد أن تنسى أنك امرأة، وتأكد إيموجين التى تتشبث بشدة بالفكرة "إنى أدرك ما وراء هدفك، وأنا أكاد أن أكون / رجلاً بالفعل"^(٥). فبمجرد أن ترتدى إيموجين ملابس الذكور تتحول

إلى رجل، دون تعليق من أيٍ من الشخصيات الأخرى رغم إصرار المسرحية الأيديولوجي على أن الهوية موروثة أو فطرية. وحين تقابل إيموجين إخوتها الضائعين، دون أن يعرفوها، يتعرف الدم على الدم غريزياً وتتبّع نبضات حب قوية بينهم وبينها، لكن لا يوجد شيء من قبل التعرّف الحدسي على هويتها النوعية الفعلية. وفي نصوص شكسبير عموماً، ينكمد تمثيل الشخصيات الأنثوية التعريفات الجوهرية للمرأة، لكنها توحى بنفس القدر بالصفة التعديّة اللامحدودة للحالة الجنسية، وذلك عن طريق ارتداء ملابس الجنس الآخر وإخفاء الهوية اللذين يكثر ورودهما في نصوص شكسبير^(١).

ترتبط النسويات الفرنسيات مثل هذا الإفراط في المعنى بطاقة مؤنثة هدامه لا يمكن احتواها في النهاية في إطار هويات النوع الثانية التي يفرضها النظام الرمزي . لكن ربما كان على النساء أن يتوكّلن على الحذر من التسرّع في الاعتقاد بأن اكتشاف حالتهن الجنسية المذكورة عليهن هو دائمًا وبالضرورة طريق (سبيل فاك- sor tie) يقود إلى الحرية؛ وأن التعبير عنها هو دائمًا لغة الهدم والإفراط المعارض لنظام التحكم. تقدم كتابات ميشيل فوكو Michel Foucault، لا سيما كتابه *“تاريخ الجنس”* (The history of Sexuality ١٩٧١) تحذيراً واعيًّا من الطريقة التي يمكن أن تكون بها - حتى اللغة التي تبدو “تقدمية” - نتيجة من نتائج القوة الكابتنية. يربّنا فوكو كييف أن مجالات تخصص “المعرفة” التي تضع الجسد الإنساني في شبكة من عمليات الملاحظة، والتنظيمات الضبطية والتدربيّة (وهي مجالات الطب، وعلم النفس، وعلم الجريمة، والعلوم التربوية) قد تكاثرت منذ القرن الثامن عشر. يطرح فوكو في كتاب تاريخ الجنس History of Sexuality افتراضاً مقنعاً ضد التفاؤل بأن القرن العشرين قد شهد بدايات التحرر من الكبت الجنسي الذي كان في الماضي . ويقترح أننا لم نر إلا مجرد تغير في طرق التحكم، التي تحولت من التحكم بالقوة الخارجية إلى التحكم بهضم القهر ودمجه في الذات. يبدأ فوكو كتابه بملاحظة مدى الرضا الذي نشعر به من التجربة على الحديث علينا عن موضوع يعتبر من المحرمات (تابو): “إذا كان الجنس مكبّتاً، أى محكوماً عليه بالمنع، وعدم الوجود، والصمت، عندئذ تصير مجرد حقيقة أن المرأة يتحدث عنّه لها مظهر التجاوز القصوى .. نحن واعون بتحدينا للقوة الراسخة، نبرة صوتنا تظهر أننا نعرف أننا نقوم بعمل هدام”^(٢).

ثم يوضح أن الرضا الناتج عن حرية الكلام الهدام هو في حقيقته نتيجة قهرية لا جهاز مهمته إنتاج أكبر كم ممكن من الخطابات عن الجنس^(٩). وقد ظهر هذا "الجهاز الخطابي" إلى الوجود عن طريق اهتمام السلطة بالسلوك الجنسي منذ القرن الثامن عشر فصاعداً، وهو اهتمام شخصي مفصل متباudem. نتيجة لذلك، يتكون "الجهاز" من شبكة من الخطابات والممارسات التي تكتسب سلطتها من التخصصات المهنية والدراسية التقليدية وحديثة التطور في مجالات الدين، والقانون، والطب، والطب النفسي، وعلم الجريمة والعلوم التربوية. "لقد نُقل الجنس من الخفي والقيد ليعيش حياة خطابية ... وبالتأكيد لم يحدث أبداً أن راكم أي مجتمع آخر - وفي مثل هذه الفترة الزمنية القصيرة- كمية مماثلة من الخطابات المتعلقة بالجنس"^(١٠). ويشير فوكو أيضاً إلى أن تكاثر خطابات المعرفة عن السلوك الجنسي قد ركزت بالذات على تلك المجموعات الاجتماعية التي وجد شعور بضرورة التحكم فيها للحفاظ على النظام الاجتماعي وهي : الأطفال ، والطبقة العاملة ، والنساء . ونتيجة للتدقيق الخطابي، تأسس "الجنس كمشكلة من مشكلات الحقيقة" ، وصار المجتمع الغربي "مجتمعًا ساعيًا للاعتراف على نحو استثنائي فريد"^(١١). ونحن نخلط بين الدافع القهري لاكتشاف الجنس والتعبير عنه كمشكلة الذي نهضمه وندمجه في ذواتنا وبين حرية قول "الحقيقة" التي تأسست حديثاً.

إن الالتزام بالاعتراف يُنقل الآن من خلال الكثير الجم من النقاط المختلفة، وهو متصل في أعمق أعمقنا، بحيث صرنا لا ندركه كنتيجة القوة التي تقيينا؛ بل بالعكس، صار يبيو لنا أن الأمر لا يعنو أن الحقيقة ، المفروضة في أكثر جوانب طبيعتنا سرية، تطالب بالخروج إلى السطح^(١٢).

يرى فوكو أن تحول الخيال خلال القرن التاسع عشر من روايات المغامرات الخارجية إلى الطبيعة "الداخلية" الخفية للشخصية مظهر آخر من مظاهر الدافع القهري الغربي نحو الاعتراف. وكتاب فوكو موح فيما يخص ميل الكثير من الكاتبات نحو قوالب "الاعترافات" في السرد الروائي المكتوب بصيغة السيرة الذاتية أو بضمير المتكلم، وفي أنواع الكتابات التي تدفع بالهوية إلى المقدمة. وقد كانت النساء، أكثر من

أى جماعة أخرى، موضوعاً لأعنف وأوسع الخطابات الهدافة إلى إنتاج الجنس لدى الأنثى كـ "مشكلة" لابد من ملاحظتها بدقة، وإضفاء الصفة المرضية عليها، والتعبير عنها. هل يمكن أن يكون هذا قد ولد لدى النساء بالذات دافعاً قهرياً قوياً نحو الاعتراف؟ هذا يجعلنا تتوقف لوهلة قبل أن نحتفى بكل الكتابات التي من هذا القبيل باعتبارها أشكالاً من تحرير التعبير الذاتي . وقد كان كتاب فوكو متسقاً في توضيحه للخطابات كممارسات ذات مواضع تاريخية ، فقد بين أن إرادة الضبط والتحكم كثيراً ما تعمل عملها على نحو خفي في تلك الأشكال من اللغة التي قد نربطها بالفكر التقديمي . ولا يمكننا التعرف على إرادة التحكم تلك إلا لو وضعنا اللغة في موضع الممارسة التاريخية الخاصة . وهذا هو السبب في أن مصطلح "خطاب" صار يستخدم للإشارة إلى النظام اللغوي أو الممارسة اللغوية الخاصين بجماعة اجتماعية معينة أو بزمن تاريخي معين . وـ "اللغة" ، يعكس ذلك، تميل إلى أن تتضمن بنية معنى تتميز بالعمومية، وبأنها تغطي وتشمل جميع جوانب الثقافة^(١٢).

و هناك خطر آخر موجود في الميل لمساواة الجنس بتحرير الذات: فهذا يمكن أن يحول الأنظار بسهولة بعيداً عما هو عام وتاريخي إلى ما هو خاص وفردي. وينحدر شعار "الشخصي هو السياسي" إلى شعار لنزع الصفة السياسية. في بعض أنواع الخطاب النسوى الراديكالي يبدو أن الجنس يصير مرادفاً للذاتية. - بل حتى لـ "الحرية". يطلق فوكو على ذلك قائلاً إن الأمر يبدو كما لو كان من الجوهرى لنا أن نستمد من تلك القطعة الصغيرة من أنفسنا ، لا مجرد المتعة، بل المعرفة أيضاً ... فما إن يتعلق الأمر بسؤال عن معرفة من تكون، فإن هذا المنطق هو الذي يعمل منذئذ فصاعداً كمفتاح أساسى لتلك المعرفة^(١٣). ويمكن استخدام رواية "افتحوا الباب" Open the Door (١٩٢٠) التي ألفتها كاثرين كارزويل Catherine Carswell لتوضيح تلك النقطة. تدور الرواية في جلاسجو ولندن في العقدين الأولين من القرن العشرين، والرواية - كما يوحى عنوانها - تتبع محاولات البطلة، جوانا بانزمان Joanna Banner man ، للهرب من سجن الطبقة المتوسطة الكالفينية التي تربت فيها ، والبحث لنفسها عن هوية ذات معنى أكثر من مفهوم أنها عن هوية المرأة، التي ترى أنها تقوم على

إنكار الذات. في الصفحات الأولى من الكتاب، تمر جوانا في صباها بلحظات تتبؤية بينما يقطع القطار الذي تستقله جسر جامايكا عابراً نهر كلайд على خط سكة حديدية يتجه نحو البحر. هذه الصورة تقطعها وتؤطرها التعریشات المعدنية السوداء للجسر: "لقد ملأها شروق الشمس على تلك المركبة المنسابة في رحلتها، وتيار الماء العظيم البني المتلألئ برغبات شديدة مؤلمة لكنها رائعة"^(١٤).

و تتطل جوانا تناضل طوال بقية السرد الروائي ضد شبكات التقاليد والتوقعات الاجتماعية، كي تصل إلى ذلك العالم الأوسع الذي لحته لحة خاطفة. تصر جوانا على الالتحاق بكلية الفنون، وتفوز بمنحة دراسية ، وتبداً في تطوير قدرتها على كسب المال من عملها حتى تحقق استقلالها الاقتصادي . تستدعي الأجزاء الأولى من الرواية إحساساً خاصاً بلحظة تاريخية بعينها وبجماعة اجتماعية معينة تعيش في جلاسجو في بدايات القرن العشرين ، لكن مع تقدم السرد الروائي تتلاشى الخصوصية الثقافية للكتابة فور أن يتراجع نضال البطلة من أجل حقها في العمل وكسب العيش. ورويدا رويدا تصير الحاجة إلى "فتح الباب" (إيجاد سبيل للفكاك *sortie*) بحثاً خالصاً عن التحقق الجنسي. وفي القسم الأخير، وسط الكثير من الرمزية اللورانسية، تصل البطلة أخيراً إلى "المعرفة الحية": إنها تسعى الآن من أجل الحياة^(١٥). إن ما تلهث البطلة خلفه بالفعل هو ذراعاً الرجل الوحيد الذي يمكن أن يقدم لها التتحقق الجنسي، الذي يمكن أن يقدم لها نفسها . يحدث ذلك التصاعد في الزمن السردي الروائي مع بداية الحرب العالمية الأولى؛ كما أن سعي جوانا للبحث عن حيز شخصي وحرية شخصية يتزامن مع نضال المنادين بمنع المرأة حق الاقتراع الذي ترتكز في جلاسجو في أنشطة طلبة ومعلمى كلية الفنون . لكن بحثها عن "ذاتها" يتماهى تماماً مع الجنس لديها.

لن تكون منصفين إذا قلنا إنه لا سيكسوس ولا إيريجراري تسعيان إلى تحويل ما هو سياسي إلى ما هو فردي ضيق، لكن تأكيدهما اللاتاريخى على الجنس باعتباره إفراطاً ، وتوحيدهما له مع ذاتية مؤنثة عامة يميل أحياها نحو هذا الخطر. بهذا الصدد، يقدم عمل فوكو عن إنتاج الخطابات في لحظات معينة من التاريخ وتحليله

لعملها كممارسات مادية للتحكم والضبط (الطب، والتربية، وعلم الجنس) توازنًا مفيداً للميل السياسي واللاتارىخى الموجود فى مذهب ما بعد البنوية أحياناً.

جوليا كريستيفا

من بين النظارات التسويات الثلاث اللاتى تركت أعمالهن أكبر الأثر على العالم المتحدث بالإنجليزية، نجد جوليا كريستيفا أكثرهن حذرًا في مطالبها. فرغم أن عملها المبكر الكبير - الرسالة التي نالت عنها درجة الدكتوراه - يحمل عنوان "ثورة في اللغة الشعرية" *Revolution in Poetic Language* (١٩٧٤)، إلا أن نظرياتها عن اللغة وبناء الهوية الذاتية أقل تأكيداً للتفاؤل من نظريات سيكسوس أو إيراجاراي . وكريستيفا تشبه سيكسوس وإيراجاراي في أنها تبني لفتها على أساس العلاقة ما قبل الأدبية بين الطفل/الطفلة والأم وفي تحويل التأكيد بعيداً عن الاهتمام الفرويدى واللاكانى بالأب الأدبي . حقاً ، إن عمل كريستيفا يعتمد اعتماداً كبيراً على دراسة الحالة النفسية ميلانى كلاين عن العلاقة المبكرة بين الأم والطفل/الطفلة. تستخدمن كريستيفا مصطلح "السيميويطيقا" لوصف المرحلة ما قبل الأدبية الأولى من مراحل الحياة لتلمع إلى أن أول آثار ما سيصير عملية توليد دلالات اللغة المنطقية تتأسس في تلك المرحلة. في المرحلة الدلالية السابقة على اكتساب اللغة المنطقية لا يكتسب الطفل أى إحساس بهوية منفصلة؛ فوجوده الجسدي جزء من مُتصل مع جسد الأم. والآهاسيس التي تبني وجوده الجسدي هي إيقاعات دقات القلب، والنبع، والظلمة والنور، والساخونة والبرودة، والأخذ والعطاء المنتظمين للنفس والطعام والبراز. إن التنظيم والتنميط التدريجيين لتلك الدوافع الجسدية هو الذي يقدم أساس الإمكانيات الضروري لعملية توليد الدلالات - إنتاج المعنى. والصوت، والسمع، والبصر هي التزععات القديمة المنظمة التي تنشأ فيها الأشكال المبكرة للتمييز. فالثدي حين يعطي ويسحب، وضوء المصباح حين يأسر النظر؛ والصوت المتقطع للصوت البشري أو الموسيقى ... عند تلك النقطة، يصير الثدي، والضوء، والصوت نوعاً من الـ هناك: مكاناً ، بقعة، علامـة" (١).

وتجادل كريستيفا في أنه بدون هذا التنظيم المبدئي للسيال المستمر من الأهاسيس

الجسدية والد الواقع الجنسية الشهوية الذى ينهاى على الطفل/الطفلة وما يتزامن مع هذا التنظيم من بدايات الهوية المفصلة التى تنتج عنه، يستحيل أن يكتسب الطفل/الطفلة اللغة. تقدم تلك الآثار السيميوطيقية الإيقاعية أساس اللغة باكملها، وتظل هي أساسها.

من ثم تجادل كريستيما فى أنه ما إن يكتسب الطفل/الطفلة اللغة مع دخوله/دخولها فى النظام الرمزى عن طريق الأزمة الأوديبية، فإنها تحتوى معها على نزعتين تنظيميتين أو "شرطين شكليين modalities" : سنسمى أولهما "الشرط الدلالى" the semiotic ونسمى الثانى "الشرط الرمزى symbolic" . وهذا الشرطان الشكليان لا ينفصلان عن عملية توليد الدلالة التى تكون اللغة، والجدل بينهما يقدر نوع الخطاب (سرد روائى، لغة شارحة، نظرية، شعر ... الخ) الداخل فى تلك العملية^(١٧). والشرط الذى تسميه كريستيما الشرط الرمزى هو الجانب من اللغة الذى يوجهه الطفل نحو العالم الموضوعى للناس الآخرين والأشياء الأخرى. وبهذا الشكل، تتجه النزعة التنظيمية للشرط الرمزى نحو إعطاء تعريف ثابت أحادى للأشياء من أجل توفير أساس المعنى المشترك الذى يمكن من حدوث التواصل بين الشخص وغيره. لكن النزعة التنظيمية الرمزية تعمل أيضاً بداعى من حافز ملح للسيطرة والتحكم، من خلال فعل التعريف، ما هو آخر، ومن ثم يحمل احتمالات مهددة للذات. من جهة أخرى، تكمن بدايات الشرط الدلالى فى الد الواقع الجنسية الشهوية للمرحلة ما قبل الأوديبية، وهى د الواقع لا تمييز فيها بين النوعين، وبهذا تتجه نزعته التنظيمية نحو المعنى ككتل، يصاحب التماهى مع ما هو آخر لا الانفصال عنه. من هنا يكون لمعنى اللغة لدى كريستيما علاقة جدلية بين شرطيه من أجل إنتاج ممارسة خطابية (اللغة كما تقال أو تكتب بالفعل) كعملية مستمرة، وليس كبنية ساكنة أو نظام لمعنى. وتقرب النزعة التنظيمية الرمزية ما هو مطلوب من اتساق المعنى وتركيب الجمل للسماح بالتواصل الاجتماعى ، بينما تقوم النزعة التنظيمية الدلالية بالقلقة المستمرة لهذا الحافز الملح الدافع للثبات ، فتنتج ثورة فى قوة النزعة الرمزية المتحكمة بحيث تضمن إمكان توليد معانٍ جديدة.

هكذا، تختلف كريستيما عن سيكسوس وإيريجاراي في أنها لا تضع في المقدمة لغة أخرى "منفصلة" تتميز بالإفراط مقابل القوة الكابحة للنظام الرمزي؛ بل هي بالأحرى تتظرّلرأى بديل في اللغة على أنها تتشنى كلاً من النظام والفوسي داخل نفسها كعملية مستمرة. يمكن عندئذ تمييز أشكال الخطاب وفقاً لنوع النزعة التنظيمية السائدة؛ فاللغة العلمية والرياضيات مثلاً تسمع بمقاطعة قليلة للتنظيم الدلالي ، وتهدف إلى الوصول لمعانٍ ثابتة محددة بدقة. واللغة التي تسمح بأقصى فتح للتنظيم الدلالي تسميها كريستيما "اللغة الشعرية" ، وهي تتميز بصفات إيقاعية، وتصعيد لأنماط الصوتية، وتمزيق لتركيب الجمل والتجانس. والنماذج التي تحللها كريستيما تقاد تكون كلها نصوصاً أدبية ، وهي تصر المرأة تلو الأخرى على أن التنظيم الدلالي - حتى في أقوى مظاهره - لا بد أن يحافظ دوماً على الوجود المنظم للرمزي . ودون هذا التحكم، تربك اللغة تماماً بفعل قوة الدوافع اللاشعورية، وتحول إلى نطق بكلام ذهاني . وهي لهذا متشكّكة في المطالبات بلغة للمرأة مستمدّة من الجسد الأنثوي أو الاقتصاد الجنسي الشهوي .

وقد وجّد في كل أعمال كريستيما مفهوم أساسى هو مفهوم "الحدود" أو "العتبة" ، خاصة الحدود التبادلية بين الشعور واللاشعور . على هذه العتبة يتفاعل الاجتماعي مع النفسي في حوار أو جدل ينتج النطق التواصلي . تصنّف كريستيما هذا بأنه حوار بين الرغبة اللاشعورية ("أنا أقول ما أحب قوله") وما هو اجتماعي ("أنا أقول لك، لنا، حتى يمكننا أن نتفاهم مع بعضنا")^(١٨). ووفقاً لصياغة كريستيما، فإن هذا "التناص" ، أو التفاعل الحواري المتبادل (التفاعل بالحوار) بين اللاشعور والأشكال الاجتماعية ينتج اللغة كمنطوقات في "حالة سيرورة" دائمًا . ويظل المعنى قابلاً للتشارك، لكن توليده يظل دائمًا في حالة عدم ثبات . بالمثل، تبني الهوية على أساس هذا التناص أو الحد الفاصل بين الدوافع اللاشعورية وما هو اجتماعي؛ وهكذا تكون الذات تفاعلاً حوارياً بين هاتين النزعتين التنظيميتين، وتنتج أيضاً ذاتاً "في حالة سيرورة" "in process" هوية متعددة الجوانب لا تثبت ولا يتم تشكيلها أبداً . ومن المهم جداً لدى كريستيما أن تظل الذات داخل إطار التنظيم الاجتماعي ، فاختيار الخروج التام عن النظام الرمزي

يعنى لديها الخروج من التاريخ. وانفصال التنظيم الدلالي عن الشرط الرمزي يؤدى إلى تغيير القدرات "الثورية" للتنظيم الدلالي وتحولها إلى هدر أو جنون.

وتربط كريستيفا -كسيكسوس- بين المرحلة الأمومية ما قبل الأدبية وبين حالة جنسية لا علاقة لها بال النوع، وتدرك أن الرجال تناح لهم نفس فرصة الوصول إلى القوة الإبداعية لما هو دلالي كالنساء. حقا، لقد أقامت كريستيفا عملها على أساس نصوص كتب معظمها بأقلام كتاب طليعيين ذكور، وعملها أيضا عرضة للاحتمام بالنخبوية (انظر/ انظر الفصل الخامس). لكن، ماذما عن النساء فى المخطط الذى وضعته كريستيفا للأمور؟ فى " حول النساء الصينيات " *About Chinese Women* (١٩٧٤)، كتبت كريستيفا عن "أهمية المراحل ما قبل الأدبية ... فى النمو اللاحق لكل من الولد والبنت. فالطفل/الطفلة مرتبط بجسد الأم، التى لم يصبح جسدها بعد "موضوعاً منفصلاً". فبدلاً من ذلك، يلعب جسد الأم فى حياة الطفل/الطفلة دور نوع من المتصل الاجتماعى - الطبيعى"^(١٩). تفكك كريستيفا فى عواقب هذا الارتباط الشديد بين الأم والطفلة على البنات، وتضع ثلاثة مواضع يمكن للبنات أن يتخذنها فى المرحلة الأدبية أثناء دخولهن فى النظام الاجتماعى .

فى مقال "زمن النساء" (١٩٧٩) تربط كريستيفا بين المواقع الثلاثة وبين التطور التاريخي للحركة النسائية فى القرن العشرين. تجادل كريستيفا فى أن المراحل المختلفة لتطور الحركة تميزت بسيطرة واحد أو آخر من هذه المواقع أو الشروط . لكي تصير النساء كائنات اجتماعية عليهن أن يتماهين مع النظام الرمزي، ويشمل هذا قبولهن لنظام المعانى والقيم الذى يجسد النظام الأبوى . وتجادل كريستيفا فى أن المعضلة التى تواجهها البنات، على عكس الأولاد، فى فصل أنفسهن عن الأم ما قبل الأدبية يمكن أن تزيد من شدة تماهيهن فيما يلى من مراحل مع قيم النظام الأبوى كنوع من الحماية لأنفسهن ضد ما هو أمومى . وحين تتخذ المرأة هذا الموضع، فهى إما أن تهضم المثل الأبوية كالمنافسة، والعدوانية، والقوة، وتدمجها فى ذاتها، وتسعى بذلك إلى النجاح والحصول على الاعتراف بها كما لو كانت رجلا، أو قد تذعن بحماس المثل "المؤنثة" الذى يقيمه الرجال فى النساء . وأى من هاتين الحركتين تضعها فى

صف واحد مع الشرط الأبوي أو الرمزي . وقد تسرف النساء في الاستثمار العاطفي في اتخاذهن الموضع الأبوي أثناء نضالهن لرفض الأم ما قبل الأدبيبة التي تبدو كليّة القوة.

وفي "زمن النساء" Women's Time تقول كريستينا إن المرحلة الأولى من الحركة النسائية، حتى ١٩٦٨ ، بمطالبها الساعية للمساواة في الأجور والحقوق الاجتماعية والسياسية تميّز بأن عملها ينطلق في معظمها من هذا الموضع . وهي لا تنتقدها على هذا في حد ذاته، لكنها تشير أنه حتى الآن، لم يؤد نجاح النساء في بلوغ تلك الأهداف إلى هزّ بنى القوّة الموجودة . وتواجه النساء دائمًا خطر الإفراط في الاستثمار في القيم الأبوية التي تؤكّدها تلك النظم: إن الصعوبة التي يشكّلها هذا المنطق الرامي إلى دمج الجنس الثاني في نسق قيمي يعرفن من خبرتهن أنه أجنبي عنهن ... هي كيف يمكن فصل النساء عنه، وكيف يمكنهن حينئذ أن يتقدّمن من خلال تدخلاتهن الحرجية والفارقة والاستقلالية لجعل مؤسسات اتخاذ القرار أكثر مرونة^(٢٠).

وفي حالة التمييز بالتضاد مع التماهي الأبوي "الرمزي" ، يمكن للنساء الاحتفاظ بتعلقهن بما هو أمومي : "الدلالي" . لكن كريستينا تقدّم النسويات اللاتي يبنين على هذا الموضع الثاني ما تراه هي أملاً طوباويّة . فالرغبة في العودة إلى الإرادة الأمومية تستتبع دائمًا دافعًا أخطر على النساء وأكثر إغراء لهن، حيث لا مفر لهن من أن يكون النظام الاجتماعي أكثر إحباطاً، وتشويهاً لهن، وتصحّيبة بهن" مما هو بالنسبة للرجال^(٢١) . وترتبط كريستينا الجيل الثاني من القائمات بالحركة النسائية (ما بعد ١٩٨٦) بسيادة الشرط الأمومي . وهي ترى أن ذلك رد فعل لإحساس النساء بالتحرر من الوهم، في هذا الوقت، مع أهداف المساواة السياسية التي رفعها الجيل الأول. فبدلاً من المطالبة بالمساواة مع الرجال، يصرّ الجيل الثاني الذي ظهر في سبعينيات القرن العشرين على وجود فرق بين المؤثث والمذكرة ، ويؤكد أن ما هو أمومي قد نشأ بفعل مجتمع مضاد "تم تخيله على أنه مختلف، وبلا ممنوعات، وحر، ومحقق للرغبات" - وكل هذا هو ما ليس في النظام الاجتماعي^(٢٢) . يتم السعي لبناء هذه الأسطورة المثالية عن الأنوثة الأمومية، بوصفها شيئاً عاماً وخارج نطاق الزمن، كملجاً لواقع

تارىخي ينكر على النساء حتى لغة ملائمة للتعبير عن "علاقتهن مع طبيعة أجسادهن ... [أو مع] طفل/ طفلة، أو امرأة أخرى، أو رجل".^(٣) لكن كريستيما تجادل في أن هذا الحلم الطوباوي هو دائمًا أمومي . وباعتقاد النسويات لهذا الشكل من المثل الأسطورية، فإنهن يتعرضن لخطر اختيار الخروج من النضال التاريخي . وتزعم كريستيما أن هذا الشكل من الانقصالية النسوية الراديكالية، الذي ميز الكثير من الحركات النسائية في فرنسا وأمريكا خلال سبعينيات القرن العشرين، يتطور بسهولة إلى بديل للمعتقدات الدينية، ويعود خطابه إلى الانضمام إلى خطاب "مجموعات هامشية من الإلهامات الروحية والصوفية".^(٤)

تعتقد كريستيما أن الرغبة في العودة إلى نظام دلالي تخيلي موقف خطير على المرأة كفرد، كما هو خطير على النسوية كحركة. فالمرأة حين ترفض النظام الرمزي الذي يحافظ على الهوية الاجتماعية تجعل نفسها بلا حماية وعرضة لتكامل قوة الرغبات اللاشعورية، وأقواها دائمًا هو دافع الموت. فالرغبة في العودة إلى الأم قد تصير رغبة في فقد الهوية، في إذابة الذات في الأم/ الآخر - في الموت. وحيث إن اللغة الشعرية هي شكل الخطاب الأكثر افتتاحًا للدافع الدلالي، وحيث إنه يبني نفسه على العتبة الموجودة بين اللاشعور والاجتماعي، ترى كريستيما أن النشاط الإبداعي الجمالي أكثر خطراً على الكاتبات النساء منه على الكتاب الرجال. فهناك دائمًا فرصة أكبر لأن تسحقهن القوى اللاشعورية المكبوبة التي يطلقنها من عقالها: "إني أفكر في فرجينيا وولف، التي غرقت في النهر صامتة ... تطاردها أصوات، وأمواج، وأضواء، وهي واقعة في حب الألوان - الأخضر الذي تشوبه زرقة ... أو أفكر في الركن المظلم لبيت المزرعة المهجور في الريف الروسي ، حيث شنقـت ماريا تزفيتـيـما نفسها سنة ١٩٤١، بعد عدة شهور من هروبـها من الحرب، وهي التي يتمـيزـ شـعرـهاـ بـأـفـضلـ وزـنـ إـيقـاعـيـ بينـ الشـعـراءـ الروـسـ".^(٥) في أوقات مثل تلك من كتابات كريستيما، تكون عرضة للنقد بسبـبـ أنهاـ فيـ رـفـضـهاـ الصـارـامـ لـأـسـطـوـرـةـ الأمـ ماـ قـبـلـ الـأـوـدـيـيـةـ الـرـاعـيـةـ الطـوـبـاوـيـةـ التـيـ تـجـلـبـ السـلـوـيـ،ـ تـصـطـدـمـ بـأـسـطـوـرـةـ المـقـابـلـةـ لـهـاـ عنـ الأمـ التـيـ تـبـتلـعـ وـتـبـيـدـ،ـ وهـيـ صـورـةـ مـأـلـوـفـةـ نـجـدـهاـ فـيـ الـكـثـيرـ مـنـ النـصـوصـ التـيـ يـؤـلـفـهاـ ذـكـورـ.

ربما كان في هذا قليل من عدم الإنصاف، حيث إن ما تهتم به كريستيما ليس الأهمات الحقيقيات، بل الأم الخيالية التي يبنيها الطفل/الطفلة في خيالهما خلال المرحلة ما قبل الأدبية، والتي تظل صورة مكتوبة في اللاشعور لكنها قوية. من الواضح أن تخيلات الطفل تشمل كلًا من الصورتين للأم : صورة الوفرة وصورة العدم. والصورة الأولى هي التي تعطى النساء إغواء وهميًّا حسب فهم كريستيما، بافتراض ما تسميه مطالبة النظام الاجتماعي لهن بالشخصية. وقبل أن ننتقل للوضع الثالث المتأخر للنساء، دعونا نفكر في كيف يمكن قراءة الفقرات التالية من عمل كيت شوبان *اليقظة* Kate Chopin (١٨٩٩)، وهو واحد من أوائل النصوص التي كتبتها نساء والتي “أعيد اكتشافها”. فلنفك كيف يمكن قراءة تلك الفقرات من حيث موضوعها وأسلوبها في إطار أفكار كريستيما. يتكشف أمام بصر البطلة إدنا بونتيليه Edna Pontellier تدريجيًّا أن هويتها الاجتماعية المريحة والتقلدية كزوجة وأم هوية مفروضة عليها ومفترضة عنها . تحدث تلك “اليقظة” أثناء العطلة الصيفية الطويلة التي تقضيها الأسرة على شاطئ البحر في جراند آيل، حيث تنجدب إدنا عاطفياً لابن الجيران .

لم تستطع إدنا بونتيليه أن تفسر رغبتها في الذهاب إلى الشاطئ مع روبيت، لابد أنها قد انحرفت في المقام الأول ، وأنها قد أطاعت واحداً من الدافعين المتناقضين اللذين سيرأها في المقام الثاني .
لقد بدأ ضوء معين في الإشراق بخفوت بداخلها، الضوء الذي يهدى، ويُحرِّم ...

باختصار، كانت السيدة بونتيليه قد بدأت تدرك موقعها في العالم كإنسانة، وتدرك علاقاتها كفرد بعالمها الداخلي والعالم المحيط بها. قد يبدو هذا كحمل ثقيل من الحكمـة تنزل على روح امرأة شابة في الثامنة والعشرين من عمرها – ربما حكمة تزيد مما يسر الروح القدس أن يتغطى بها عادة على أي امرأة ...
إن صوت البحر مغوٌ غير متوقف أبداً ، وهامس، وصاحب، ولاغط، داعيًّا الروح للتجوال بحثاً عن تعويذة سحرية في لحج العزلة؛ لتنوه في تأمل داخلي .

صوت البحر يخاطب الروح. لسة البحر حسية، تضم الجسم في أحضانها الناعمة المحكمة^(٣٣).

لا عجب بعد قرأتنا لتلك الفقرات في أن نكتشف أن أشد شعور لإدنا بالحرية كخبرة حسية لا يحدث لها في أحضان روبرت، بل حين تتعلم السباحة. وتبذ إدنا تدريجياً كل الطرق التقليدية للسلوك المتوقع من النساء اللاتي في موقعها ومن طبقتها؛ بل إنها تتخلّى حتى عن رعاية أطفالها لجدهم، وما يدعو للدهشة أن زوجها لا يبدي مقاومة كبيرة، إذ يسمح لها باتباع ميلها بأمل أن تثوب في النهاية إلى جادة العقل. هذه ليست قصة امرأة مطلوب منها أن تذعن بالقوة لقاعدة اجتماعية كابتة. وترمز الكاتبة لذروة تبذ إدنا لهويتها التقليدية السابقة بعشاء الوداع الذي تقيمه قبل رحيلها عن منزل الزوجية السابق:

لكن بينما كانت جالسة هناك وسط ضيوفها، شعرت بالضرر القديم يستولى عليها، اليأس الذي كثيراً ما انتابها، الذي هاجمها كوسواس، كنوع من الانتهاك الدخيل المستقل عن أي شيء. لقد كان شيئاً أعلن عن نفسه؛ انفاساً صقيعية بدت كما لو كانت تهب من كهف شاسع الأرجاء تعول فيه أصوات نشاز. وهناك هاجمتها الرغبة الحادة، التي دانما ما استدعت حضور المحبوب، لعين خيالها، وألحقت بها هزيمة فورية بإحساسها بعد مناله^(٣٤).

وأخيراً، وتحت ضغط قوة هذا الدافع "البارد" تعود إدنا إلى البحر في جراند أيل:

لقد غمرها القنوط هناك في ليلة الشهاد، ولم ينقشع عنها ، لم تكن ترغب شيئاً من العالم بأسره. ولم يكن هناك من تريده بقربها إلا روبرت؛ بل إنها حتى قد أدركت أن يوماً سيجيء يذوب فيه هو وذكراه أيضاً من حياتها، وتبقى وحيدة ...

امتدت مياه الخليج أمامها، متلائمة بملائين من أضواء الشمس. صوت البحر مغوف، غير متوقف عن الهمس، وصاحب، داعي الروح للتجوال في لحج العزلة ...

تقدمت الموجات ذات الزيد من قدميها بحركة لوبية، والتفت كثعابين حول كاحليها. سارت بعيداً عن الماء . كانت المياه باردة، لكنها تابعت سيرها. كانت المياه عميقـة، لكنها رفعت جسمها الأبيض وامتدت للخارج بصرية طويلة كاسحة. لمسة البحر حسـية، تضمـجـجـسـدـ في أحـضـانـهاـ النـاعـمةـ الحـكـمةـ (٢٤).

ما تمثله تلك الفقرات هنا عملية ينحدر فيها رفض البطلة للهوية الاجتماعية إلى رغبة في تدمير الذات بالكامل. والسرد الروائـيـ يـبـدوـ كـمـاـ لوـ كـانـ مـرـتـبـاـ بـحـيثـ يـصـورـ اكتـشـافـ إـدـنـاـ يـوـنـتـلـيـهـ لـنـزـعـاتـهـ الـجـنـسـيـةـ الـمـكـبـوتـةـ وـتـعـبـيرـهـاـ عـنـهـاـ،ـ وـهـوـ لـيـسـ مـرـتـبـاـ بـطـرـيـقـةـ السـرـدـ فـيـ اـفـتـحـواـ الـبـابـ !ـ Open~the~Door!ـ حيثـ يـسـجـلـ السـرـدـ الـرـوـائـيـ سـعـىـ بـطـلـتـهـ لـتـحـقـيقـ نـفـسـهـاـ جـنـسـيـاـ .ـ وـمـاـ يـبـدوـ أـنـ السـرـدـ الـرـوـائـيـ يـسـجـلـ فـعـلاـ هوـ شـرـوعـ غـرـيـزةـ الـمـوـتـ فـيـ الـعـلـمـ فـورـ اـنـتـهـاكـ حاجـزـ الـهـوـيـةـ الـاجـتمـاعـيـةـ .ـ إـنـ الـمـوـتـ،ـ مـتـخـذـاـ صـورـةـ مـغـرـيـةـ لـأـحـضـانـ أـمـومـيـةـ نـاعـمـةـ.

وربما كانت السمات الأسلوبية التي يمكن استخلاصها والتي توحـىـ بـدـافـعـ دـالـيـ قـوـىـ فـيـ الـكـتـابـةـ شـدـيـدـةـ الـوضـوحـ أـيـضـاـ .ـ فـهـنـاكـ تـصـاعـدـ لـلـمـؤـثـرـاتـ الصـوـتـيـةـ معـ استـخدـامـ غـزـيرـ لـلـجـنـاسـ الـاستـهـلـالـيـ (ـصـوـتـ الـبـحـرـ مـغـوـ)ـ (٢ـ٥ـ)،ـ وـالـصـيـاغـةـ الإـيـقـاعـيـةـ لـلـعـبـارـاتـ وـالـتـكـرارـ الـمـسـتـمـرـ لـلـكـلـمـاتـ وـالـعـبـارـاتـ،ـ وـتـكـرارـ اـسـتـخـدـامـ اـسـمـ الـفـاعـلـ:ـ "ـغـيـرـ مـتـوقـفـ"ـ،ـ وـ"ـهـامـسـ"ـ،ـ وـ"ـصـاخـبـ"ـ،ـ وـ"ـلـاغـطـ"ـ،ـ وـ"ـدـاعـ"ـ،ـ وـ"ـتـحـولـ إـلـىـ الفـعـلـ المـضـارـعـ فـيـ الـأـمـاـكـنـ الـتـيـ تـنـتـجـ مـؤـثـرـاتـ سـرـمـدـيـةـ مـنـوـمـةـ شـبـيـهـةـ بـحـالـةـ الـأـحـلـامـ .ـ وـأـعـتـقـدـ أـنـ أـكـثـرـ مـلـامـعـ الـفـقـرـاتـ الـمـقـبـسـةـ هـنـاـ إـثـارـةـ لـلـدـهـشـةـ هـىـ التـغـيـرـ المـفـاجـئـ وـالتـامـ لـنـبـرـةـ الصـوتـ مـنـ الصـوـتـ الـحـادـ،ـ الرـشـيدـ،ـ الـخـالـىـ مـنـ الـلـغـوـ الـلـرـاوـيـةـ الـتـىـ تـمـلـكـ الـعـرـفـةـ الـكـلـيـةـ فـيـ مـقـاطـعـ الـفـقـرـاتـ الـأـوـلـىـ الـمـقـبـسـةـ (ـقـدـ يـبـدوـ هـذـاـ كـحـلـ ثـقـيلـ مـنـ الـحـكـمةـ تـنـزـلـ عـلـىـ ...ـ)

(*) الجنـسـ الـاستـهـلـالـيـ alliteration هوـ تـكـرارـ الـحـرـفـ الـأـلـبـلـ أوـ أـلـبـلـ حـرـفـ عـلـيـ تـبـرـةـ مـنـ حـرـفـ كـلـمـاتـ الجـملـةـ.ـ يـتـحـقـقـ هـذـاـ اـسـلـوبـ الـلـفـوـ فـيـ الجـملـةـ الـمـذـكـورـةـ فـيـ أـصـلـهـاـ الإـنـجـلـيـزـيـ وـهـوـ the voice of the sea is seductive عنـ طـرـيـقـ الـوـحـدةـ الصـوـتـيـةـ (ـسـ)ـ الـمـتـكـرـةـ فـيـ حـرـفـ Cـ،ـ Sـ،ـ اللـذـيـنـ يـتـكـرـرـانـ فـيـ كـلـمـاتـ الجـملـةـ .ـ هـذـهـ الـحـرـفـ مـكـوـيـةـ فـيـ الـأـصـلـ الإـنـجـلـيـزـيـ بـالـحـرـفـ الـمـائـلـةـ لـتـمـيـزـهـاـ عـنـ غـيرـهـاـ ،ـ لـكـنـ لـاـ تـوـجـدـ مـتـرـادـفـاتـ عـرـبـيـةـ لـكـلـمـاتـ الجـملـةـ (ـصـوـتـ -ـ الـبـحـرـ -ـ مـغـوـ)ـ تـحـقـقـ جـنـاسـاـ اـسـتـهـلـالـيـاـ مـنـاظـرـاـ (ـالـمـتـرـجـمـةـ).

إلى الشدة الشعرية الشبيهة بالتعاويذ في المقطعين الآخرين من تلك الفقرة ("صوت البحر مفو"). وهي تبدو حقا كما لو كانت قوة لا شعورية قد ظهرت فجأة بشكل محسوس في اللغة.

وفي رأى كريستيما، لا يجب تعريف الرغبة المكبوتة بأنها قوة لا تقاوم من أجل الحرية؛ فالطاقات الجنسية الشهوية يمكن أن تستثمر أيضاً بنفس القدر في الإذعان المفرط للقيم الأبوية ، أو في دافع ارتادي لتدمير الذات. ولا توجد إمكانية "الثورة" إلا في اللغة والموضوعات التي تعمل على العتبة الموجودة بين التحكم والتفسخ؛ بين اللاشعور وبين الاجتماعي . وهذا هو الموضع الثالث المتاح للنساء. ورغم المخاطر المحيطة بالنساء في العمل عبر هذه الحدود القابلة للاستبدال، تقترح كريستيما أيضاً أن النساء - بسبب تهميشهن الدائم في النظام الاجتماعي - يرجح أن يصرن فضاءات لنظام المعنى الجديد أكثر من الرجال. هذا هو الجيل الثالث من النسويات الذي تدعو له كريستيما في "زمن النساء" ، وتؤمن أنه قد يصير ظاهراً: "ألا تشارك النساء بالفعل في التفكير السريع الذي يشهده زماننا ... والذى يطرح المطالبة بأخلاقيات جديدة؟"^(٢١). ربما يكون هنا هو الموضع الذي تضع فيه كريستيما نفسها بشكل وثيق في صاف الآمال النسوية الطوباوية لسبعينيات القرن العشرين. في حول النساء الصينيات About Chinese Women، حيث نادت كريستيما بنبذ أقصى طرفى التزعزعين التنظيميتين الرمزية والدلالية، تحث بدلاً منها على "حوث الجدل المستحيل بين المصطلحين؛ والتبادل الدائم بينهما". وهي تتساعل، من الذى يقدر - هنا والآن - على القيام بهذا التوازن الخطير بين الطرفين، وتجيب: "ربما امرأة"^(٢٠).

تستخدم كريستيما مصطلح "التناص" لتشير إلى التفاعل الجدلى بين الشرطين الرمزي والدلالي اللذين يكتونان اللغة^(٢١). و"الدلالي" مثله مثل "الرمزي" يدل على نظام منتج للمعنى عن طريق هاتين العمليتين اللاشعوريتين، الإزاحة والتكميف (وبحضورنا هاتين العمليتين في الفصل الرابع). هكذا يمكن أن يرى جميع ما ننطق به كمكان للقاء بين نصين على الأقل - بين المعنى الاجتماعي والرغبة اللاشعرية - ومن ثم يكون تناصاً.

وقد اعترف الكثير من القراء بأن شعر هـ. دـ. يعمل عبر الحدود. لقد وصفت هـ. دـ. النساء بأنهن مضطربات للقيام "بحركة على حبل مشدود" يتوازن على "سلك شديد المشاشة"^(٣٢). كان أول دواوينها يحمل عنوان "حديقة البحر" Sea Garden، والعنوان نفسه يشير إلى تناص بين مفهومين لفظيين متباينين: الماء والأرض. تحفي الكثير من قصائد الديوان بخواص الزهور التي توجد على هذا الحد الخشن الذي يقع بين البحر واليابسة. "وردة البحر" مشوهة ولها توبيخ مكون من عدد محدد من الوريقات وهي "أثمن / من وردة نادية / وحيدة على غصنها"^(٣٣). وفي قصيدة "حورية الجبال" ، وهي واحدة من أكثر قصائدها نشرًا في المختارات الأدبية، ينبع عن الخيال فيها التحام نصي تمام بين أمواج البحر وشجرة الصنوبر:

ارتفع أيها البحر بحركة دوامية - دوم شجرات صنوبرك المدينة،
أطلق رشاش مائك على شجرات صنوبرك العظيمة
على صخورك
ارشقنا بخضرتك،
غطنا ببحراتك المكونة منأشجار التنوب^(٤).

وتحقق القصيدة أيضا النطق الدرامي برغبة متقدة لا اسم لها، مزاجة ومكثفة في صور من الطاقة الطبيعية. وهكذا، وعلاوة على الحد القابل للإيدال بين البحر واليابسة، يمكن قراءة القصيدة أيضا كحوار تناصي بين تلك الرغبة غير محددة المعالم والمغنى الاجتماعي للقصيدة كاستدعاء مكثف للبحر. وهناك قصيدة متاخرة عن تلك القصيدة وأطول منها تعبر مباشرة عن هذه النزعة الحوارية بين الرغبة المحبطية والأشكال الاجتماعية للغة، وتضفي عليها صبغة درامية بينما يتوقف المتكلم في القصيدة وهو في حالة كرب وعجز عن اتخاذ قرار في الاختيار بين ما لديه من دافع نحو الفن (نحو "الأغنية") والرغبة الجسدية الشديدة في المحبوب اللامبالي . وتبني القصيدة بعدة طرق مما يمكن أن نسميه العتبة اللغوية بين عناصر منفصلة: المتحدث المستيقظ والمحبوب النائم، والحب الجسدي والأغنية الفنية، والأنفاس الملتقبة والث مج، والسكون والطاقة، وهلم جرا.

الجزء السادس والثلاثون

لا أعرف ماذا أفعل:

فعقلى مشتت يا سافو.

لا أعرف ماذا أفعل،

فعقلى ممزق:

هل منحة الأغنية أفضل؟

هل منحة الحب أجمل؟

لا أعرف ماذا أفعل،

الآن ضفت النوم

بنقله على جفنيك.

هل أقلق راحتك،

مفترساً ، متشوقاً؟

هل منحة الحب أفضل؟

لا ، فالأنشودة هي الأجمل:

لكن هل تهت ، أى نشوة

يمكن أن أحصل عليها من الأنشودة؟

أى أنشودة بقت؟

لا أعرف ماذا أفعل:

هل أقلب وأطفئ
الغضب المشتعل،
بأنفاسى المشتعلة
وأقلق أنفاسك الباردة؟
وهل أستدير أيضاً وآخذ
الثلج بين أحضانى؟
(هل منحة الحب أفضل؟)
لكن لم يحدث أن ارتحت ندفة من الثلوج على ندفة أخرى
هل تستلقى متعجباً، لقد أُيّقِظْت لكنك غير مستيقظ.
إن عقلى مشتت جداً،
وأفكارى متربدة،
وهما متناسبين تماماً،
لاأعرف ماذا أفعل:
الكل يتناحر مع الكل
كمصارعين أبيضين
يقفان استعداداً لمبارزة،
مستعدان للاستدارة والتماسك بالأيدي
لكنهما لا يحركان عضلة ولا عصباً ولا وتر عضلية:

و هكذا يتظر عقلى
لি�تصارع مع عقلى،
لكنى أرقد هادئاً،
و أبدو مستريحةٌ^(٢٥).

هذه القصيدة، كقصيدة حورية الجبل، تموج لكتير من شعر هـ. دـ. فى أنها تبني شخصية درامية، هي شخصية المتحدث الظاهر في منطق القصيدة. كما أن تشتت الذات في الجزء السادس والثلاثين شيءٌ نموذجيًّا أيضاً؛ وشخصيات قصائد هـ. دـ. تتوق دائمًا للكمال، وهي رغبة تحبط دائمًا. لهذا السبب، ي لأنهمها عنوان “جزء”. وياستخدام مصطلحات كريستيفا، تكون الشخصيات المتكلمة لهـ. دـ. نوات في حالة سيرورة، صوت يبني ذاتًا على أساس من الإحساس بالنفس. وحيث إن الهوية الاجتماعية تنشأ عن طريق فقد الأم، فإن الذاتية دائمًا ، حسب مفهوم كريستيفا هي إنتاج الذات نزولاً على هذا الغياب. والهوية كما تراها كريستيفا تقوم أساساً على المحاكاة، تعلم لعب دور معين، أو محاكاة الدور بطريقة ساخرة، وارتداء قناع . لهذا السبب، تمدح كريستيفا دون جوان، بطل موتيسارت، باعتباره “فنانًا تقوم أصالته على شيء واحد، هو قدرته على التغيير، على أن يعيش دون حالة داخلية، أن يرتدي أقنعة، لا شيء إلا للهزل”^(٢٦).

ورغم أن كريستيفا قد ربطت بين القدرة الإبداعية لدى النساء وبين الانتحار، إلا أنى أجدد أن عنصر السخرية من الذات يغلب على فهمها للهوية كعملية أداء، كطريقة أكثر إيجابية للتفكير في كتابات النساء، كسيليفيا بلاط، وأن سิกستون Anne Sexton وقد أطلق على شعر سิกستون -كشعر بلاط- صفة “الاعترافات”， لكنها أصرت على أنها كاتبة قصة وليس كاتبة شعر اعترافات، وأن قصائدها لم تكن دفقات تلقائية لعواطف داخلية شخصية -آن سิกستون “الحقيقة”- لكنها بنيت بواسطة أصوات وأوضاع درامية. وقد صرحت لشخص أجرى معها حواراً فقالت: “إني أميل كثيراً للنكتب”^(٢٧). وقد ثالت أعمال سิกستون انتشاراً جماهيرياً بواسطة جلسات القراءة

العامة، والعروض ذات الطابع المسرحي الشديد التي قامت فيها بتمثيل "نفسها" وشخصيات قصائدها. وتوجد لها قصيدة بعنوان "ذات في ١٩٥٨" تمثل بشكل درامي انشطار الهوية إلى ذات مؤدية وأخرى متفرجة تلاحظ هذا الأداء بسخرية. تسأل شخصية القصيدة: "ما هي الحقيقة؟" "أنا دمية من الجبس / ... هل أنا أنا بالتقريب" ويستمر الصوت في سرد فهرس لحقيقة "دميتها": "لى شعر ... / وساقان من النايلون، وزراعان مضيئان / وبعض ملابس تظهر في الإعلانات / ... أنا أعيش في بيت دمية / ... وهناك من يلعب بي ، / يزرعني في المطبخ الذي تعمل كل أدواته بالكهرباء" ، / ... هناك شخص يتجرأ على "(٢٨)".

تبني قصائد سيكستون الحالة الذاتية للكثير من النساء، المسنات والشابات، الأمهات، والبنات والحبسات، وحتى صوت فتاة صغيرة دفنت حية مع والدتها كطقوس تصحية. لكن يوجد في جميع الشخصيات هذا الحس بانشطار الهوية، بوعي يقظ، ذكي ، وغالبا ساخر بذات تراقب نفسها وهي تؤدي دوراً . وحتى في القصائد التي تبدو على أحد المستويات شخصية جدا، يكون هذا "التوهج الملهاوي"(٢٩)، وشطر الذات عن عملية الأداء التي تقوم بها بنفسها، بل حتى أدائها للكرب، توهجا لا يمكن إطلاعه. وفي القصيدة الجميلة التي كتبتها سيكستون بعنوان "امتطي حمارك وفرى" ، والتي تستعيد فيها ذكري عودة إلى مستشفى الأمراض العقلية، يقوم التناص بوظيفة الفعل التوازنى بين الملهاوي والمأسوى ، وهو مبني على حافة السخرية من الذات في الصوت الشعري ، كما إنه يحافظ على التحكم الجمالي . عنوان القصيدة مأخوذ من سطر كتبه الشاعر الفرنسي ريمبو Rimbaud ، "Fuis sur ton ane" ، والكلمة الفرنسية "Ane" معناها حمار، وسيكستون تلعب على التداعى الذى ينشأ عن اسم آن "Anne" ل تستدعى ذاتاً تتجاوز أداتها الاجتماعى كمريضه بمرض عقلى.

آن، يا آن،

امتطي حمارك وفرى،
فرى من هذا الفندق الحزين،

امتطى حيواناً مغطى بالشعر واخرجي،

برطعى به للخلف ، وأنت تلصقين

رديك بأعلى كاحليه،

اجلسى بشكل ما يتافق مع مشيته الخرقاء^(٤)

يترجع عن نصح الذات باكتشاف طاقة جنسية شهوية تحررها ("حيوان مغطى بالشعر") يائس يدفع للتنهور، والمحاكاة الذاتية الساخرة الموجودة في تلك الصورة الكوميدية تقوم بتصعيد هذا اليأس والتحكم فيه في نفس الوقت. في رأيي أن كتابات سينكستون، وبلاط، وكثيرات غيرهن يمكن أن ترى على أنها تعمل عبر موضع الحدود التي تبني فيه الذات نفسها كصوت أو كاداء، لكنها تحتفظ بسخرية كوميدية لاذعة - كثيراً ما تكون فكاهة سوداء - تجاه هذا البناء للهوية. وهذه المرونة التي تتسم بها المحاكاة الساخرة هي التي تكون التحكم الجمالي في أعمالهن، وتمنع أى إفراط انفعالي أو انزلاق إلى الخطاب الاعترافي .

وقد تأثر فهم كريستيفا للهوية على أنها ذات طابع أدائي وأنها "في حالة سيرورة" بأعمال المنظر الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin، لاسيما بفكرة عن "الصفة الكرنفالية"^(١). كان الكرنفال طوال العصور الوسطى زمناً فريداً من التحرر من السلطة الكابحة. وال قالب النموذجي المستخدم في الكرنفال هو المحاكاة الساخرة: محاكاة ساخرة لكل أشكال اللغة الرسمية -كان هناك مثلًا محاكاة ساخرة للقداسات والشعائر الدينية-. كما كان هناك محاكاة ساخرة للشخصيات الرسمية في العروض التمثيلية العامة، وأقنعة الكرنفال، والصور أو التماثيل الساخرة التي تمثل تلك الشخصيات . ويقدم لنا تحليل باختين للمحاكاة الساخرة مزيداً من الفهم للتناص، أو كما يسميه ، الحالة الحوارية dialogism. في المحاكاة الساخرة، يتم الجمع بين نصين مختلفين في علاقة تبادلية: يتم تلوين اللغة المقصود محاكاتها محاكاة ساخرة بنبرة صوت تتضمن وجهاً نظر بديلة للحقيقة الظاهرة التي تعبّر عنها اللغة الأصلية. يرى باختين أن هذا البناء الحواري المكون من صوتين متفاعلين في إطار كلمات نطق واحد

ينتاج أثراً حاسماً: فهو يجعل اللغة نسبية، وهو يبني مسافة لغوية ساخرة سخريّة مزيفة بين الصوتين أو المنظوريين، مما يجعل كل منهما يستنطق "حقيقة" الآخر، وبالتالي يفند زعم كل منهما بامتلاك "الحقيقة" الأحادية التي لا شك فيها. وبطريقة مماثلة، يمكننا أن نرى كيف أن عنصر المحاكاة الساخرة للذات في صوت شعر سيكستون يرفض أخذ "حقيقة" الهوية الاجتماعية للذات بشكل جاد تماماً. يجادل باختين في أن القوالب ذات الصفة الكرنفالية قد غزت الأدب في أواخر العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة، وظللت كعنصر مسبب للراديكالية في نوع الكتابة الذي يسميه الكتابة متعددة الأصوات (البوليفونية): أي داخل النصوص التي تتحدى القواعد الأيديولوجية السائدة عن طريق تعديل المعنى (جعله حوارياً).

وباختين -مثله مثل المنظرين الذكور الذين نقشت أفكارهم- لا يبذل أي محاولة للتنظير لوجهة نظر نسوية. وقد عبرت بعض النسويات عن شكهنه فيما إذا كان على الممارسة الأدبية النسوية أن تستخدم الأعمال التي كتبها رجال، أو حتى عمل كعمل كريستيفا التي تأثرت بشدة بالكتاب الذكور. وهن يجادلن في أن فعل هذا يعني إعادة التصديق على سلطة الخطاب المذكر واستمرار خضوع النساء لآراء الذكور. وشعورى الخاص هو أن النساء يجب أن ينتحلن لأنفسهن كل الأفكار المفيدة بغض النظر عن مصدرها، وأن يثقن في قدراتهن الإبداعية على تحويلها لخدمة أغراضهن الخاصة. لكن تظل هذه قضية خلافية في النقد النسوى .

إن الانتهال مفهوم أساسي لدى باختين. فهو يرى أن الكلمات المفردة، منها مثل النصوص الكاملة، مواضع للصراع الحوارى أو التناصى ، حيث تتاضل أقسام اجتماعية متنوعة -الطبقات، والنوعين، والأجيال، والجماعات العرقية والمهنية- لنقش أسلوبها فى رؤية الأشياء، نقش معانٍها، على اللغة. من ثم يمكن ألا تكون الكلمات تعريف أحادى ؛ فكل كلمة هي حوار يمثل عالماً مصفراً (ميكروكوزم) لكل أقسام الأصوات التي يتعدد صداها فيه. إن فكرة التناص/الحالة الحوارية طريقة مفيدة لفهم علاقة النساء بالنصوص التي تكون التراث الأدبى . وكمارأينا في الفصل الثالث، بدلاً من أن تشعر الكاتبات بالرهبة، فإنهن ينتحلن لأنفسهن القوالب واللغة والأساطير التي

ألفها رجال كى يتحدين معانيها ويعدن ابتكار معان جديدة لها، كما تفعل إيو بورا . The Golden Apples

و من الأمثلة الناجحة جدا لاشتباك امرأة كاتبة اشتباكا حوارياً مع اللغة الأدبية للذكور مقطوعة "ليل في السيرك" *Nights at the Circus*، التي كتبتها أنجيلا كارتر Angela Carter، وهي نسيج تطريزى رائع مكون من شذرات محاكاة ساخرة من كل شكل يمكن تصوره من أشكال الرواية: الكوميديا وغرابة الأطوار لدى ديكنز، والواقعية على نهج زولا، والروايات البوليسية الأمريكية المطهوة جيدا، وروايات الرحلات، والروايات الشعبية العاطفية والرومانسية. تروى بطلة كارتر قصتها بنفسها، ومن ثم تبني هويتها من هذا الخليط العبئي من اللغة التي استُخدمت من قبل. وخلال تلك العملية تشير إلى ما يجب علينا جميعا أن نفعله لتنتج هوية. "الذات" تتكون دائما من تجميع قصاصات من كل اللغة التي بَثَّتنا والتي سبق استعمالها. ربما كانت "الحرية" مجرد اعتراف كوميدي بأن الأمر يجري على هذا النحو. وخلال الرواية كلها، تبرز الهوية في المقدمة كعملية كرنفالية من ارتداء الأقنعة والتهرير. فعندما وضع والتر مساحيق الوجه للمرة الأولى ... شعر بيدياه إحساس بالحرية مثير للدوار ... لقد مر بخبرة الحرية التي تكمن خلف القناع، في عملية إخفاء الحقيقة عن طريق التظاهر بعكسها، حرية التلاعب بالوجود، و - حقا - التلاعب باللغة التي هي أمر حيوي لوجودنا، والذي يمكن في قلب المحاكاة الكاريكاتورية الساخرة^(٤٢).

و مع ذلك ، تكون البطلة فيفرز هي أكثر من يجسد حرية صنع الذات التي تثير الرؤوس تجسيداً تماماً: فهي تفرد الجناحين، وتحدى قانون الجاذبية، كما تتحدى اللياقة المؤئنة، وتطير. وعندما تبني كارتر تلك البطلة التي تحاكي نفسها محاكاة كوميدية ساخرة، فإنها تدخل أيضاً في عملية تبادل حواري ذكي مع رواية رابليه *Rab elais*، جاراجانتوا *Garagantua* ، التي يراها باختين أعلى مثال للقالب الأدبي الشبيه بالكرنفال. إن فيفرز *Fevvers* أكبر من الحياة بجميع المقاييس؛ فحركاتها هائلة، وهي من جهة الحجم "عملاقة" ، وهي تلتهم "الحماس العملاقى" وتحشو نفسها به^(٤٣). لكن باختين يمدحها، على عكس عمل رابليه، لأن فيفرز حين تعقد علاقة عضوية بين الميلاد

والموت - و هذه النزعة العضوية مبنية على أساس الجسد الأنثوي طبعاً - فإنها ترفض أن يبدأ سردها الروائي بالليلاد:

ـ لم يحدث أبداً أن أبحرت عبر ما تسمونه القنوات الطبيعية ، يا سيدي ،
ـ آه ، عيني على ، لا ؛ لكنني فقست ، مثل هيلين بطلة طروادة .

ـ فقست من بيضة كبيرة مخضبة بالدماء ، بينما كانت أجراس
ـ مقدمة السفينة تقرع ، كعهدنا بها .

ـ وقهقهت الشقراء بصلب ، وهى تصف الفخذ المرمرى الذى انفتح
ـ معطفها كاشفاً عنه ، ووجهت أشعة نور من العيون الواسعة ، الزرقاء ،
ـ الوحرة إلى الصحفى الشاب .. كما لو كانت تتحداه : صدق
ـ أو لا تصدق ! ثم دارت بحركة لوبية على كرسى تسريحتها
ـ الدوار ... وواجهت نفسها فى المرأة بابتسامه عريضة وهى تنزع
ـ من على جفنها الأيسر رموشًا صناعية طولها ست بوصات^(٤٤) .

ـ ويسبب عدم وجود تاريخ شخصى ولا عائلى ، فإن فيفرز - كما أخبرتها زوجة
ـ أبيها لينى - لم توجد أبداً من قبل . لا يوجد أحد يخبرك بما يجب ولا يجب أن تفعله ...
ـ لم يكن لك أى تاريخ ، ولا توجد توقعات منك إلا التى تخالقينها بنفسك^(٤٥) . وبما أن
ـ فيفرز لديها هذا الفضاء الحالى من الحبكة الذى تلعب فيه بروايات الوجود ، فإنها تضم
ـ المؤنث مع الذكر ، والألم مع الابنة ، والعاهرة مع القديسة ، والمخادع مع الغريب ،
ـ والعقلانية المنحازة للذات مع العاطفية ذات القلب الكبير فى محاكاتها الكاريكاتورية
ـ الساخرة للهوية ، كما أن لغة سرد القصة لديها تصورهم دائمًا عكس ما هم عليه ،
ـ وتحاكيمهم محاكاة ساخرة . وفيفرز هي الذات البارزة متعددة الأوجه التى هي فى حالة
ـ سيرورة . ولو نظرنا من مسافة فيفرز ، نجدها تبدو تجاه زوجة أبيها لينى ذات الحجم
ـ الدقيق أم شقراء بطولية تصحب ابنتها للمنزل ... وقد اختلطت على الرائي أعمارهما ، وانقلب
ـ علاقتهما^(٤٦) . أن تكون فيفرز أمًا ، على عكس أن تلد طفلًا ، ليس أمراً مربوطاً بالطبيعة
ـ ولا بالبيولوجيا ، إنه يعني أن تقوم بدور ، أن تدخل إلى موضع . إن لينى Lizzie تعلم
ـ نفسها كيف تصير الأم التى تحتاجها فيفرز : رغم أنها هي نفسها غير قادرة على
ـ الطيران ،أخذت عزيزتى لينى على عاتقها القيام بدور أم لطائر^(٤٧) .

في «المرأة الصادمة» *Sadeian Woman* تزعم كارتر أن «نظيرية التفوق الأموي من أكثر النظريات تدميراً لكل تعزية قد تجلبها الكتابة الخيالية ... فهى تضع هؤلاء النساء اللاتى يشاركن فى الأمومة بإخلاص فى منفى اختيارى بعيداً عن العالم التاريخى، عالمنا هذا فى زمانه التاريخى»^(٤٨). وفي موضع آخر من الكتاب، تعلن أن النساء اللاتى يتوجهن من أجل الحصول على عزة عن عدم قدرتهن على الوصول إلى آفاق مادية وثقافية «إلى إلهات عظيمات افتراضيات، أو مجرد أن يتملقن أنفسهن على خصوئهن ... إن كل النسخ الأسطورية للنساء ... هراء من أجل العزة ... الإلهات الأمهات لسن إلا فكرة سخيفة، كالآلهة الآباء»^(٤٩).

و تمضى رواية كارتر بعزم لا يلين فى نزع ثوب الأسطورة عن التصور المثالى الرجعى للأم؛ فالأمهات فى قصصها يصنعن أنفسهن، يخترعن أنفسهن فى فعل حب الأطفال ورعايتهم. وفي رواية كارتر الأخيرة بعنوان الأطفال الحكماء *Wise Children*، ترحب البطلتان المستنان بالتكلف بتوصين، وتسران بذلك، وهما تدفعان عربة الأطفال فى طريق عودتهما للمنزل على أنغام أغنية «لا يمكننا أن نقدم لكما أى شيء إلا الحب يا أطفال»^(٥٠). والحب لا يغيب عن هذا الأداء لأدوار الأمهات، لكن الشخصيات تتجنب الوقوع فى الشرك النرجسى لأسطورة الأم بأن يحافظن فى أدائهن على هامش من المحاكاة الكاريكاتورية الساخرة، أو المحاكاة الساخرة للذات، شعاع الضوء الكوميدى الذى يعترف بكل الهويات كأداء.

و تجادل كارتر فى أن التخلى عن «الافتتان بلافاس الرحم» هو السبيل الوحيد لنا كى «تتعلم العيش فى هذا العالم، وأن نأخذ بقدر كاف من الجدية، لأن العالم الوحيد المقدر لنا أن نعرفه»^(٥١). وتكتب كريستينا انطلاقاً من نفس الفهم فى «زمن النساء» *Women's Time* وقد كان لفظ «امرأة» كما استخدم كثيراً فى الخطاب النسوى مفيداً بسبب أثره السياسى فى تشريع النساء للنضال من أجل قضية مشتركة. لكن كان له مع ذلك أثر احتزازى وتعتميمى ، ونماذج للطابع التاريخى ، مما أثر على الفوارق الهاامة الموجودة فى الحياة الفعلية لختلف النساء: «ربما حان الوقت حقاً لتاكيد تعددية التعبيرات والاهتمامات الأنثوية»^(٥٢) . وكريستينا أيضاً تعتقد أن مفهوم «امرأة» يحتاج إلى إعادة تحويله إلى «نساء» وإلى «تاريخ» .

وقد زعزعت ما بعد البنية المفهوم التقليدي للهوية الفردية بصفتها المنشأ المصدق للمعنى والحقيقة: للأفراد كمثين واعين لتاريخهم الخاص وكمؤلفين لقصصهم بأنفسهم. وقد تم توضيح أن الاتجاه الإنساني الفردي يرتكز أساساً على نظام مفاهيمي محدد مكون من فوارق: ذكر أو أنثى، رجل أو امرأة. وداخل هذا النظام الثنائي ، وطوال قرون طويلة من التاريخ والفكر الغربيين، تم فرض "الرجل" كالذات الإنسانية، المعيار؛ وظل لفظ "امرأة" هو اللفظ الثانوي ، مهما كان "الآخر" بالنسبة للمعيار. وقد تم الترويج لأيديولوجية الذات الأحادية (الذكر) جنبا إلى جنب مع إعلاء قيمة "الحقيقة" كمعنى أحادي . فإذا ظللنا في إطار هذا النظام المفاهيمي الخاص بالأيديولوجية الإنسانية (الهيومانستية) فلن يمكننا النضال إلا لقلب هرم التراتب: نساء بدلا من رجال، "حقيقة" بدلا من "حقيقةك". إن الفردية مبنية على أساس الفرق والتباين. وتهدف ما بعد البنية إلى تفكيك هذا الأسلوب في التفكير؛ وتهدف بوجه خاص إلى تفكيك فكرة الموحد، الذات المهيمنة المبنية على النوع.

وفي تعارض مع أيديولوجية الفردية وأحادية "الحقيقة" ، يؤكد الفكر ما بعد البنية دائماً على الطبيعة التعددية للهوية وعلى غموض المعنى وعدم تحديده. ومن المعتقد أن هذا يتواافق بشكل أوّلئك مع ما يسمى "حالتنا ما بعد الحداثة" ، التي يتماهي فيها "الممثل" مع الحقيقة، وتصير "الشخصية" طقساً مكوناً من عمليات لا نهاية من حاكمة المحاكاة. لكن الفكر ما بعد الحداثي ، من جانبه النظري، يواجه مشكلات خاصة به: لأنّه رغم كل تطرفه الثقافي يوجد فيه ميل نحو الالاتاريخية. وكثيراً ما يستفيد منظرو ما بعد الحداثة في كتاباتهم من مصطلحات مثل "لغة" ، و"قوة" ، و"كتاب" ، و"حالة الجنس" ، و"امرأة" ، ويستخدمونها بطريقة تعليمية يجعلهم ينزلقون خارج أي خصوصية تاريخية أو سياسية. وتستخدم نظرية التحليل النفسي، التي تكمن خلف الكثير من هذا الفكر، الأسطورة الأدبية ، المأخوذة عن الثقافات الغربية الكلاسيكية، لتقديم سرد روائي عام لبناء النوع الاجتماعي لكل الجنس البشري للتاريخ بآجتمعه.

وبالنسبة للنقدات الأدبيات النسويات اللاتي يشتراكن مع النسوية في جدول أعمالها السياسي الرامي إلى تغيير أشكال الواقع السياسي الحالية، تقدم ما بعد

الحداثة الأمل والصعوبات. فتفكك ما بعد الحادثة للمنطق الأبى الموجود فى مركز نظام المعنى أمر منعش؛ بل إن إمكانية تخطى هوية مقيدة محددة أكثر إنعاشًا . لكن الصعوبة توجد بالتحديد هنا، فى هذه المسألة الأساسية من قضايا الهوية . فلو وضع بدلاً من مفاهيم الذات والتتمثيل الفردى مفهوم "الذات التى فى حالة سبرورة" ، موضع الواقع الجنسية الشهوية المزبوجة الجنس، كيف يمكن التعبير عن الهوية والنضال السياسيين؟ وياسم من ولصالح من نناضل ؟ هل اللغة ، وقبل كل شيء الكتابات الأدبية الطبيعية بأقلام رجال أو نساء ، هي حقاً الموضع الأولى للنضال الثورى كما يبدو أن النسويات الفرنسيات يقلن ضمناً فىأغلب الأحوال؟ أم إن مثل هذه النصوص بصعوبتها تلك تؤدى وظيفة نخبوية، بحفظ "الأدب" لطبقة محظوظة متعلمة، وبالعمل كقوة تثير رهبة الآخرين وتترع أسلحتهم؟ لقد كان مهماً للعديد من النساء أن يجدن تجاربهن، أن يُعطى للمعاناة والحاجة معنى في النصوص الأدبية ومن ثم يتم الاعتراف بها وإضفاء المصداقية عليها. ماذما يحدث لو أصررنا على أن الذات المتأثرة الكاتبة والمعنى بما دانما متعددان وغير محددان؟ هل يمكننا الجدال لإدخال المزيد من الكتابات في التراث الأدبي مع إنكار أي ثبات لمصطلحات "مؤلف" ، وهوية ، و"أمراة"؟

إن المسار الديناميكي للنقد الأدبي النسوى في الوقت القصير نسباً الذي مر منذ نهايات ستينيات القرن العشرين قد جعلنا نطرح هذه الأسئلة. وربما كان أهم تحد يواجه النظرية النسوية حالياً هو الحاجة لاكتشاف طريقة للتفكير في الهوية بحيث تحافظ على معنى الذات كممثلة للتاريخ والمعنى، بينما تتجنب الوقوع في شرك الفردية. وقد تم طرح هذا التحدى في وسط الحركة النسوية والتعبير عنه باكثر الاشكال حدة في علاقته بثلاث مجموعات من النساء، كلهن يحتلن موضعًا على عتبة الثقافة السائدة: السحاقيات، والنساء السوداوات، ونساء الطبقة العاملة.

ملخص لأهم النقاط

- 1- قام أنصار ما بعد البنية بانقلاب على فكرة الفرد المهيمن (كمؤلف للمعنى) ورفعوا محله معنى للهوية كشيء تعددى وغير محدد. ووضع بدلاً من المصطلح الأدبي

مؤلف" مصطلح "الذات المتأثرة الكاتبة" للاعتراف بأن هذا القصد الشعوري لا يحدد إلا جزءاً ضئيلاً من أي نص.

٢- يوجد داخل اللغة والهوية نضال مستمر بين القمع والرغبة/الإفراط. وتهدف القراءة النقدية ما بعد البنوية إلى الاعتراف بالاثنين في النصوص.

٣- تربط النسويات الفرنسيات بين الهدم اللغوي والإفراط بكتابه مؤنثة جنسية شهوية، لكن دراسة ميشيل فوكو للخطابات ذات الخصوصية التاريخية توضح أن التحكم والكبت يمكن أن يتخفيا في ذي رغبة. وهناك أيضا خطر نزع الصفة السياسية عن كل ما يخص الجنس مع الهوية والحرية.

٤- تحلل جولي كريستيفا "نزعتين تنظيميتين" في اللغة: "الدلالي" المستمد من الخبرة الإيقاعية، الجنسية الشهوية ما قبل الأدبية، والأشكال الاجتماعية للـ "رمزي". والتفاعل "الحواري" (الداخل في حوار) بين هاتين النزعتين التنظيميتين ينتج اللغة كعملية توليدية، وليس كبنية معنى ساكنة ثابتة.

٥- ترى كريستيفا أنه عند المرحلة الأدبية يوجد ثلاثة مواضع متاحة للبنات: التماهي مع النظام الأبوي ، أو مع النظام الأمومي ، أو موضع ثالث يقع بين هذين الطرفين.

٦- ترى كريستيفا أن كل واحد من هذه المواقع يسود في مرحلة مختلفة من مراحل الحركة النسائية. وهي تندى النسوية الانفصالية التي تميزت بها المرحلة الثانية التي أنت ما بعد ١٩٦٨ ، وكانت مرحلة أمومية، لأنها ترافقها طوباوية. وبالنسبة للنساء كأفراد فإن الإفراط في التماهي مع القوة الأمومية للمرحلة ما قبل الأدبية خطير أيضا؛ فقد يقود إلى الانتحار.

٧- تدعى كريستيفا إلى مرحلة ثالثة هي مرحلة "العتبة" ، باعتبارها حواراً "تناصياً" بين الرغبة الدلالية اللاشعورية وبين المعنى الاجتماعي "الرمزي". وهذا يسمح ببناء الهوية الاجتماعية كسيرونة، كشيء غير ثابت.

٨- إن فكرة ميخائيل باختين عن الكرنفال بصفته ارتداء أقنعة ومحاكاة ساخرة قد أثرت في فهم كريستيفا للهوية كعملية أداء، ومفهومه للـ "النزعه الحوارية" أو "التناص" يقدم أيضاً بصيرة بانتحال النساء لكتابه الرجال وعلاقتهم بها. فهن ينتجن الكتابة كتناص: حوار بين النصوص.

٩- إن مفهوم أنجيلا كارتر للهوية المتميزة بالمحاكاة الساخرة يفكك أسطورة الأم: أن تكون المرأة أمّا يعني أن تمثل دوراً . الأساطير تخرج النساء من التاريخ. تنتج ما بعد البنوية أيضاً مشكلات إخراج النساء من التاريخ.

اقتراحات بمزيد من القراءات

Julia Kristeva, "Women's Time", in *The Kristeva Reader*, pp. 187 - 213

قراءة أعمال كريستيفا ليست أمراً سهلاً ، لكن هذه القطعة تستحقبذل جهد شاق لقراءتها.

فيه Sara Mills et al., *Feminist Readings/Feminists Reading*, pp. 162 - 70

قراءة كريستيفية لرتقعتات ويدرّج

أTroil Moi, *Sexual/Textual Politics*, pp. 150 - 73
ل الفكر كريستيفيا. و

Moi, "Feminist Literary Criticism", in Jefferson and Robey eds., *Modern*

Literary Theory, pp.204 - 221

يقدم أيضاً عرضاً مفيداً للكثير من الموضوعات التي تناولها هذا الفصل.

هوامش

- (١) يوجد كثير من الكتب عن جوانب مختلفة من هذا. للاطلاع على مدخل مفيد انتقري/ انظر, Weedon, Feminist Practice and Poststructuralist Theory; Belsey, Critical Practice; Nicholson, Feminism/Postmodernism; Waugh, Practicing Postmodernism/Reading Modernism.
- (٢) يوجد أسمان آخران بجانب فرويد يربطان عادة بهذا الهجوم على الفكر الإنساني، هما نيتشر وماركس.
- (٣) النص المستقبلي الذي أكد "موت المؤلف" كتبه بارت Barthes في كتابه الصورة - الموسيقى - النص Image-Music-Text.
- (٤) Kristeva, Desire in Language, p. 111.
- (٥) Cymbeline, III. iv. 156168-9.
- (٦) للاطلاع على مناقشة أكثر تفصيلاً انتقري/ انظر: Belsey, "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies" in Drakakis ed., Alternative Shakespeares, pp. 166 - 90.
- (٧) Foucault, The History of Sexuality, Vol. 1, p. 6.
- (٨) المرجع السابق ص ٢٣ .
- (٩) المرجع السابق ص ٣٣ .
- (١٠) المرجع السابق ص ٥٦ ، ٥٩ .
- (١١) المرجع السابق ص ٦٠ .
- (١٢) نحن نتحدث مثلاً عن " الخطاب الطبي " و " خطاب القرن السابع عشر "، لكننا نتحدث عن " اللغة الإنجليزية ".
المرجع السابق ص ٧٧ ، ٧٨ .
- (١٤) Carswell, Open the Door!, p.91 .
- (١٥) المرجع السابق من ٤٩٣ ، ٤٩٢ . وقدقرأ لورانس مخطوطة رواية كاربنريل، وأبدى الكثير من الاقتراحات بإجراء تعديلات كبيرة، لكن مع إقراره بأنها " رائعة الجودة " (المرجع السابق ص xi)
- (١٦) Kristeva, Desire in Language, p. 283

- Krestiva, "Revolution in Poetic language" in *The Krestiva Reader*, p. 92(١٧)
 وقد استخدمت حيّثاً أمكن مقتطفات من تلك الطبعة، لأنها تقدم نطاقاً جيداً من كتابات كريستيفا في مجلد واحد سهل التناول وفيها ملحوظات مساعدة كمدخل لكتاباتها.
- Krestiva, " Psychoanalysis and the Polis" in *The Krestiva Reader*, p. 316. (١٨)
- Kristeva, "About Chinese Women", *ibid*, p.148. (١٩)
- Kristeva, *Women's Time* , *ibid*, p. 202. (٢٠)
- (٢١) المراجع السابق من ٢٠٢ .
- (٢٢) المراجع السابق.
- (٢٣) المراجع السابق من ١٩٩ .
- (٢٤) المراجع السابق من ١٩٢ . وستاقش انفصالية النسويات الأميركيات في سبعينات القرن العشرين بمزيد من التفصيل في الفصل السابع.
- Kristeva, *About Chinese Women* p. 157. (٢٥)
- Chopin, *The Awakening*, p. 25. (٢٦)
- (٢٧) المراجع السابق من ١٤٨ .
- (٢٨) المراجع السابق، من ١٨٨ – ٨٩ .
- Kristeva, *Women's Time* , p. 211. (٢٩)
- Kristeva,"About Chinese Women", p.156. (٣٠)
- (٣١) لقراة الروايات الكبرى لولف بشكل نظامي باستخدام مفهوم كريستيفا عن الجدل بين الدلالي والرمزي
 Minow-Pinkey, Virginia Woolf and the Problem of the Subject.
 انظر/انظر
- H.D: *Collected Poems 1912 - 1944*, p. xi. (٣٢)
- (٣٣) المراجع السابق من ٥ .
- (٣٤) المراجع السابق من ٥٥ .
- (٣٥) المراجع السابق من ١٦٥ . إبني ادين بقراءتي لشعر هـ. دـ. لكتاب
- Krestiva, *Tales of Love*, p. 199. (٣٦)
- The Selected Poems of Anne Sexton, p. xiii. (٣٧)
- (٣٨) المراجع السابق من ١٠٦ .
- Kristeva, *Powers of Horror*, p. 209. (٣٩)
- The Selected Poems of Anne Sexton, p .75. (٤٠)
- (٤١) النص الأساسي عن الكرنفال لباختين هو Bakhtin, Rabelais and his World ، كما أن كتاب Bakhtin, The Dialogic Imaginatioin فيه أكمل تصوير لفهم باختين للغة كحوار.

Carter, *Nights at the Circus*, p.103. (٤٢)

(٤٣) المرجع السابق من ٢٢ .

(٤٤) المرجع السابق من ٧ .

(٤٥) المرجع السابق من ١٩٨ .

(٤٦) المرجع السابق من ٩٨ .

(٤٧) المرجع السابق من ٢٢ .

Carter, *The Sadeian Woman*, p.106. (٤٨)

(٤٩) المرجع السابق من ٥ .

Carter, *Wise Children*, p.231. (٥٠)

Carter, *The Sadeian Woman*, p.109 - 110. (٥١)

Kristeva, "Women's Time", p. 193. (٥٢)

الفصل السابع

عودة إلى النساء في التاريخ النقد السحاقى، والأسود، والطبقى

إن هذا الفصل الأخير ليس خاتمة، لأن من دواعي سعدنا أن تاريخ النقد الأدبي النسوى لا يبدي أى علامة على اتجاهه نحو نهاية. لو نظرت القهقرى إلى نطاق الكتابات، والأفكار، والنُّهُج والنظريات التى غطيناها فى كتاب واحد فقط، يسهل عليك أن ترى لماذا كان النقد الأدبي النسوى ونظرياته أكثر إنتاجية، وجذرية، ولماذا كتبت عنه كمية كبيرة من الدراسات الأدبية فى النصف الثانى من القرن العشرين. إن السبب الرئيسى لهذا التجديد الذاتى المستمر للحيوية هو أن النقد النسوى منذ البدايات الأولى كان بطبعه نو طبيعة حوارية. فقد انخرط دائمًا فى جدل نقدى أو حوارى مع نفسه كما فعل ذلك مع مختلف المؤسسات الأبوية.

ثارت النقاشات الأولى حول الأولوية النسبية لإعادة قراءة النصوص التى ألفها ذكور أو تأكيد التراث الأدبى الذى كتبته المرأة (نقد النساء). وقد أدى نجاح المهمة الثانية إلى إثارة التساؤلات الأولى التى طرحتها السحاقيات، والنساء السوداوات، ونساء الطبقة العاملة عن التعميم الذى يتضمنه مصطلح "امرأة". ألم يؤدِّ بناء هذا التراث لكتابات "المراة" بالفعل إلى إنتاج تاريخ أدبى يقتصر على النساء الغربيات، البيضاوات، المنتيمات للطبقة المتوسطة، ذوات الميول الجنسية الغيرية؟ ويؤدى التشكيك فى بنية التراث الأدبى إلى مزيد من المشكلات المركبة عن كيفية إرساء معايير للاختيار والتقييم، ونصل حقاً إلى سؤال عن ما إذا كان هذا المشروع نبوى واستبعادى حتماً؟

وتثار أيضاً أسئلة عن التقييم السياسى - الجمالى فى الاشتباك الدائر بين نسوية فردية إنسانية (هيومانية) مرتبطة بالتراث الأمريكى ، ونسوية فرن西سي مستمدّة

من ما بعد البنوية. في كتاب "السياسات الجنسية/ النصية" Sexual/Textual Politics (١٩٨٥) تعرف ترويل موي Troil Moi بأن الفرق بين النهجين الأمريكي والفرنسي هو إعادة التعبير عن الجدل الأدبي - السياسي الذي ثار في العقود المبكرة من القرن العشرين حول المزايا النسبية للكتابة الواقعية والنصوص الطبيعية^(١). ويافتراض أن النقد الأدبي النسوى ليس مجرد متمحور حول المرأة، وأنه لا يهتم فقط بالنصوص التي تبرز تجارب النساء، بل بإحداث تغير اجتماعي حقيقي، مما هو نوع الكتابة الذي يجب أن يعتبر أكثر الأنواع تقدمية؟ لقد صار كتاب موى الآن جزءاً من تاريخ النقد النسوى . وهو يتكلم - ككل النصوص - انطلاقاً من لحظة إنتاجه، من فهم موى، في بوادر ثمانينيات القرن العشرين، للحاجة إلى دمج الدقة النظرية الفرنسية في جدول أعمال الأدب النسوى . إن موى تقدمة الواقعية ك قالب محافظ يعمل على إضفاء صفة الواقعية على النظام الحالى . ويمكن أن نرى الآن أن موى في نقدها لهذا القالب تميل إلى فهم جانب من جوانب الواقعية يمكن الزعم بأن له وظيفة سياسية تقدمية. وهي لا تهتم كثيراً - كما فعلت الكثير من النساء - باستعمال الاتجاه إلى النصوص الأدبية كوسيلة لإيجاد هوية إيجابية معارضة للصور الثقافية التي تحط من قدر النساء . وهي حين تنكر القيمة النظرية لأعمال الناقدات الأدبيات الأمريكية السحاقيات والسوداوات التي تظل في إطار التراث الإنساني (اليوماني) فإنها تقшел في أن تسأل عن ما هي التحديات التي قد يطرحها منظورهن على ما بعد البنوية الأوروبية التي تفضلها. ما نوع الأسئلة التي قد تطرحها امرأة أفريقية أو أمريكية على جماليات الإفراط، والاحتفاء بالهوية كشيء متعدد ومتحرك - وعلى المزاعم اللعوبية للأقمعة، وهي التي يغفرها الفقر والعنف اللذين تعانى بهما الطبقة الحضرية السفلية، بل حتى قد يكون اسمها مشتقاً من سيد أبيض مالك للعبيد؟

والحق أن النسويات السوداوات، والسحاقيات، والمنتسبات للطبقة العاملة قد عبرن عن الجدل المثار حالياً داخل الحركة النسوية حول الهوية، وبناء التراث الأدبي، والسياسات الجمالية في أكثر أشكالها إلحاها . وإذا كان إبداع وإنتاجية النقد الأدبي النسوى يعتمد بشكل كبير على تساؤلاته الحوارية الخاصة بذاته، فمن المرجح على ما يبدو أن كتابات هذه المجموعة من النساء ستقدم ببعضاً من البصيرة الجديدة الهامة

والاتجاهات الجديدة لجماليات ونظرية الأدب النسوى . ولكنى واجهت مع ذلك مشكلات فى كتابة هذا الفصل تتعلق بقضايا الهوية والسلطة . من السمات المحورية لنقد النسويات السحاقيات والسوداوات للاتجاه النسوى السادس زعمهن بأن هذا الاتجاه يتکلم باسم جميع النساء . وقد مال الاتجاه النسوى السادس، حتى فترة قريبة، إلى التعبير عن وجهات نظر النساء البيضاوات، نوات الميل الجنسى للرجال باعتباره رأى المرأة . من ثم، راعت عند كتابة هذا الفصل أنى أعني بشكل غير مريح أننى لست سحاقية ولا سوداء ، وأنى أعيش حاليا حياة ذات نمط محظوظ بلا شك، اقتصادياً وثقافياً ومهنياً . علاوة على أن المساحة المتاحة لفصل واحد تجعل من المستحيل أن أقوم بتمثيل واف للإنجازات المتنوعة للنقد النسوى السحاقي ، أو الأفرو-أمريكى، أو ما بعد الكولونيالى ، أو الماركسي ، ناهيك عن محاولة نقل معانىها جمیعاً . هدفى هنا هو التركيز على ارتباطهم المثمر بأهم القضايا الضاغطة والمثيرة للاهتمام التي تواجه النسوية حسب ما يبدو لي ، وهى الجدل المتشابك حول الهوية/الجوهريّة وال غالب الواقعى/التجربى . لكنى سأحاول أيضاً أن أقدم عرضًا موجزًا للتطور التاريخي لتلك التقاليد المختلفة في النقد النسوى .

ويهدف الوضوح سأبدأ بمناقشة النقد النسوى السحاقي ، ثم النقد النسوى الأسود، وأخيراً سأتناول النقد النسوى الماركسي أو القائم على أساس طبقي . لكن الفصل بين هذه الأنواع من النقد النسوى قد يكون مضللاً، ومن المستحيل أن يتم الفصل التام بينها، حيث إن بعضًا من أهم الناقدات والكاتبات الإبداعيات يعطن عبر هذه الحدود . تحتفي الكاتبات الأفرو-أمريكيات مثل آليس ووكر ، وتونى موريسون، وأودرى لورد Audre Lorde بحب النساء للنساء كقوة تؤدى للتمكين في إطار سلسلة الفقر، والعنصرية، وكراهية النساء التي تؤدى للعجز . وجياترى تشاكرافورتى سبيفاك Giatri Chakravorty Spivak باحثة أكاديمية أمريكية ماركسية نسوية، تدربت على التفكك الأدبى، وقد ولدت في الهند، وهي بذلك تكتب على الحدود المتقطعة لتوتر ثقافي بالمعنىين، ثقافة الشعوب وثقافة المثقفين . ومونيك ويتwig Monique Wittig ناقدة وروائية

فرنسية ماركسية سحاقية، وهي تنظر بعين الشك لبعض النظريات النسوية الفرنسية. وجانيت وينترسون Jeanette Winterson هي مؤلفة الرواية السحاقية التي نالت نجاحاً كبيراً "البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة" *Oranges are not the Only Fruit*، التي تدور قصتها في إطار ثقافة الطبقة العاملة، التي تنتمي إليها الكاتبة. كل هؤلاء الكاتبات يعملن على الحدود، وهن [يعشن] حياة لا تصلح أدوات التفسير الثقافية المركزية لوصفها وصفاً تماماً^(٢).

النقد النسوى السحاقى

اتبع النقد النسوى السحاقى في مراحله المبكرة نمطاً مماثلاً لنمط النقد الأدبى النسوى السائد. فإذا كانت النسوية قد بدأت من الاعتراف بأن الحقائق التي فهمت فيما سبق على أنها حقائق "عامة" عن الرجال والنساء هي في معظمها أراء مذكرة، فإن الوعى النقدى السحاقى يبدأ بإدراك انتشار المزاعم التي تدعى عمومية الميل الجنسى للجنس المغاير، وما تتضمنه معظم تلك المزاعم من تحيز فطري للجنسية الغيرية ورهاب من الجنسية المثلية. وما يدعو للحزن أن الناقدات السحاقيات وجدن أن من الضرورى الإشارة إلى أن التمثيل السلبى للسحاقيات، وتهميش وجودهن الأدبى، والصمت عن إنجازاتهن واهتماماتهن ككاتبات لا يحدث فقط في النقد ومقالات عرض الكتب التي يكتبها ذكور، بل إن الكثير من النقد النسوى قد أعاد إنتاج هذه التحيزات للجنسية الغيرية. كانت الكثير من السحاقيات مؤيدات نشطات للحركة النسائية الصاعدة في أمريكا منذ الأيام الأولى لستينيات القرن العشرين، لكنهن اكتشفن أن الشقيقات نوات الميول الجنسية الغيرية لا يربحن كلهن بمساهماتهن، فقد انتشر بينهن الخوف من أن مساهمة السحاقيات في الحركة سيسىء إلى سمعتها. وقد قادت بيتي فريidan Betty Friedan – وهي مؤلفة كتاب "غموض المؤنث" *The Fem-inne Mystique* (١٩٦٢) والتي كثيراً ما تناول التكريم باعتبارها رائدة تحرير المرأة في أمريكا – حملة شعواء ضد السحاقيات في المنظمة القومية للنساء، وقد كادت حملتها تتشابه حملات صيد الساحرات^(٣).

إن انتشار الخوف من السحاق وكراهيته همُّ مركزي في تاريخ ونظريات النقد النسوى السحاقى . وبافتراض وجود هذا السياق من رهاب السحاق، لا يدهشنا أن أحد المشروعات الأولى للنقد النسوى السحاقى كان إنشاء تراث للكاتبات السحاقيات الالتي يمكن أن تتوقع منها أن يعكسن هوية سحاقية إيجابية في مواجهة صور "الخطيئة والمرض" المنتشرة تقريباً في كل مكان . لكن تلك المهمة لم تسر بائى حال من الأحوال في طريق مستقيم، كما سارت مهمة إنتاج تراث أدبى للنساء بالنسبة لاذنادات نسويات مثل إيلين شوروالتر. وقد واجه النقد النسوى السحاقى منذ بداياته الأولى أسئلة مركبة عن الهوية والتعریف. مم يتكون "السحاق"؟ كيف يمكن التعرف على نص سحاقى ، بافتراض الحذر الذى قد يشعر به الكثیر من النساء إزاء الاعتراف بمشاعر موصومة عالياً على أنها منحرفة ومرضية؟ من ثم كان الادعاء بهوية سحاقية والتصریح بذلك قضية أولية للنقد الأدبى السحاقى بشكل لم يحدث أبداً مع قضية الهوية بالنسبة للاتجاه النسوى السائد.

في ١٩٧٥ نشرت جين رول Jane Rule نصاً رائداً عن التاريخ الأدبى السحاقى بعنوان "صور سحاقية" Lesbian Images . وكما يوحى العنوان، كان هدفها "أن تكتشف ما الصور التي يعكسها الأدب الروانى، وأدب السيرة، والسير الذاتية للنساء السحاقيات"^(٤). وقد اختارت رول الكاتبات الالتي تناولتهن إما على أساس تعريفهن لأنفسهن بأنهن سحاقيات، أو على أساس سيادة الاهتمام بالعلاقات المتمحورة حول النساء في أعمالهن. وتتبع رول نهجاً يجمع بين الواقعية والسير . وهي تمدح الكاتبات الالتي تناولت أعمالهن لأنهن صورن علاقات النساء بالنساء في صور إيجابية وحقيقة. لكن أهم اهتمامتها هو توضیح أن التقليد القديم الذي يدين الجنسية المثلية من منطلق دیني باعتبارها خطيئة شنيعة، والذى تبعه في نهايات القرن التاسع عشر وبدایيات القرن العشرين التشخيص الطبى لـ "انقلاب" الجنسي كمرض أو عيب خلقي ، قد أنسس نسخاً من الاتجاه السحاقى هضمتها الكثير من السحاقيات حتى صارت جزءاً من نواتهن، ثم ترددت كثيراً في كتاباتهن. وفقاً لرول ، كانت الحالة الكلاسيكية لهذا الوضع هي رادكليف هول Radclyffe Hall، التي قصّرت بروايتها السحاقية

المشهورة والمثيرة للجدل "بئر الوحدة" The Well of Loneliness (١٩٢٨) الحصول على تعاطف عام مع السحاقيات وقبولهن، لكنها فعلت ذلك بتمثيلهن كـ "منقلبات" - عجزن عن تعديل انقلاب الحالة الجنسية "الطبيعية" الموروث لديهن، فصرن وبالتالي ضحايا مأساويات لمجتمع يهينهن ويعاقبهن.

ورغم أن رجل تهتم إلى هذا الحد بهضم السحاقيات للصور المبنية اجتماعياً عن السحاق، والتى تؤذنهن، إلى حد دمجها فى نواتهن، إلا أن فى كتاباتها افتراضاً ضمنياً مفاده أن هناك هوية سحاقيّة فطرية، حتى ولو شعرت بعض النساء بضرورة إنكار "طبيعتهن" الخاصة. وقد بدأت ليليان فادرمان Lillian Faderman في كتابها تجاوز حب الرجال Surpassing the Love of Men (١٩٨١) في الانتقال إلى التفكير في الهوية السحاقيّة في إطار البنية الاجتماعية. تفتح فادرمان كتابها البحثي العلمي المقنق بمشكلة التعريف: ما هي المظاهر التي تحديد العلاقة على أساسها بأنها علاقة سحاقيّة؟ وهل ظلت ثابتة عبر التاريخ؟ وفي المسح الذي أجرته لتمثيل الحب بين النساء في كتابات النساء منذ القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر اتضحت لها أن علاقات الحب بين النساء نادراً ما تم تعريفها بالفاظ جنسية صريحة. ولم يصور الحب بين الإناث في صورة تناصيلية إلا في مخيلة الذكور والأدب الإباحي. وطوال هذه الفترة الزمنية الطويلة ، لم تشعر الكاتبات بأنهن مكتوبات فيما يخص التعبير عن مشاعرهم العاطفية لبعضهن البعض بالفاظ دالة على وجود علاقات حب صريحة بينهن بكل المعانى ، عدا المعنى الجنسي . تلمّح فادرمان إلى أن إدراك النساء أن تعلقهن العاطفي المشبوب بنساء آخريات تعلق غير جنسى وما يظهر من تقبل الذكور لتلك العلاقات كان نتيجة الاعتقاد العام بأن النساء بطبعتهن خاليات من النزعات الجنسية . وقد اعتبر الرجال والنساء أن التبادل العاطفي للعواطف، وقطع عهود الحنون والارتباط الدائم علامات دالة على زيادة حساسية النساء وصفاتهن الروحية، وحيث إنها كذلك ، فهي جديرة بالإعجاب والمحاكاة. وتندعم المقتطفات الكثيرة التي اقتبستها فادرمان من التصريحات المشبوهة التي باحت بها نساء لبعضهن البعض رأيها في أن تلك المشاعر كانت مشاعر علاقات حب عميقه محسوسة:

كانت الصديقات الرومانтиكيات كل شيء بالنسبة لبعضهن البعض. وقد عشن ليكنَّ معًا . ولكن يفكرن في بعضهن البعض باستمرار . وقد جلبن لبعضهن السعادة العارمة أو البؤس المريع ... كن غويورات ... وقد احتضن بعضهن البعض، وتبادلن القبلات، وسرن معاً متشابكات الأيدي ، بل إن بعضهن نمن الواحدة في أحضان الأخرى^(٥) .

تقول أطروحة فادرمان إن النساء حين بدأن في المطالبة بالمساواة الاجتماعية والسياسية في نهايات القرن التاسع عشر، انتهى التقى الاجتماعي للصداقات العاطفية بين النساء. وبدأ الرجال في إدراك الإمكانيات الثورية الكامنة في تعلق النساء بالنساء. وتزامن النمو الأولي لشك الذكور في الإناث وكراهيتهم لهن مع بدء ظهور السحاق كموضوع اهتمام للطب والعلم.

بني علماء الجنس مثل كرافت-إيبينج Kraft-Ebing في ألمانيا وهافلوك إيليس Havelock Ellis في إنجلترا ما صار "معرفة" طبية متاحة لل العامة عن الجنس بعبارات صورته كانحلا موروث وشئ غير طبيعي . تعلق فادرمان على ذلك فتقول: "كانت كتابات كرافت-إيبينج وإيليس هي المصدر الأول الذي تلقى من خلاله القرن العشرين الصورة النمطية التي تبناها عن السحاق كحالة مرضية"^(٦) . وقد أدت كتاباتهما، والتصورات الشعبية المستمدة من تلك الكتابات، إلى تغيير فهم العلاقات بين النساء، ومن ثم تغير الحقيقة الواقعية لتلك العلاقات. ويرغم أن السحاقيات قد نشطن منذ بدايات سبعينيات القرن العشرين في رفض ومواجهة تلك الصور المرضية، إلا أن كلمة "سحاقيّة" هي الآن جزء من مشهد لغوی مشترك. لا يمكن أن يكتمل نطاق تفاعلات النساء مع بعضهن البعض -كما حدث من قبل في القرون المبكرة- دون وجود تلك الكلمة، التي يمكنها - كجميع الكلمات - أن تعمم الفوارق الحقيقية، وأن تفرض تعريفات أحادية على ما هو غير محدد. يوحى النهج التاريخي الذي اتبعته فادرمان بإحياء ضمنياً باحتياجنا للتفكير في الهوية السحاقيّة على أنها بنيت اجتماعياً عبر سلسلة من الخطابات التاريخية الخاصة وليس على أنها "طبيعة" موروثة لا تتغير. ورغم أنها تركت ذلك الفهم الضمني دون تطوير، كانت دراستها مؤثرة على الجيل التالي من الناقدات السحاقيات.

لكن الكثيرات من النسويات السحاقيات في سبعينيات القرن العشرين لم يهدفن إلى التشكيك في الهوية السحاقية، بل هدفن إلى تأكيد هوية سحاقية انفصالية إيجابية جذرية^(٧). وقد فهمت السحاقيات أن الميل للجنس الغيري هو حجر الزاوية في قوة الذكور، ورأين أن النساء لو انسحن منه تماماً لأمكنهن أن يقضين على النظام الأبوى بطريقة فعالة. وبدلاً من لغة "الخطيئة والمرض" يمكن تأكيد الهوية السحاقية بلغة الإرهاب الاجتماعي البطولي . لكن بالنسبة للكثيرات من الانفصاليات الراديكاليات radical separatists كان هذا الهدف أقل أهمية من الهدف الثقافي الإيجابي الرامي إلى تأسيس مجتمع مكونٌ باكمله من النساء، يقوم على أساس ما فهمن أنه قيم أنثوية، وهي قيم التعاون، وعدم العنف، والرعاية، والقدرات الإبداعية، والميل البديهي إلى مناصرةصالح البيئي لكوكب الأرض.

لابد أن هذا الحلم فيه الكثير من الرؤى التنبؤية، لكنه استلهم بعض الكتابات التخيالية القوية عن النساء . من النصوص النموذجية لتلك الكتابات كتاب سالي ميلارجيرهارت Sally Miller Gerhart "أرض التيه : حكايات نساء التل " The Wander-ground: Stories of the Hill Women (١٩٧٨) الذي حقق أفضل مبيعات، والذي يقدم مجتمعاً متألفاً مكوناً من نساء انسحن بعيداً عن عنف الذكور والطابع التدميري للحياة الحضارية إلى عالم طبيعي في أرض ثارت هي نفسها ضد تهديد الرجال للحياة على كوكب الأرض . في قصة الأرض، التي صورت مجازياً على أنها الأرض-الأم؛ ظل الميلاد بالضرورة أمراً غامضاً، يحدث تحت أعمق الأرض في حجرات ضيقة دافئة مبنية على شكل رحم . ومن الموضوعات الشائعة في تلك الكتابات الانفصالية لذلك الزمن الرغبة في العودة إلى الأم، في إعادة الارتباط بالمعرفة الحميمة المفقودة عن الجسد وحب الأم. إن رؤى الهوية والثقافة السحاقية الانفصالية القائمة على أساس تلك الخواص الأنثوية، كلها تقريراً رؤى جوهريه. من هذا المنظور، يمكن رؤية جميع النساء على أنهن سحاقيات بالفطرة؛ والنساء اللاتي يفضلن العلاقات الجنسية الغيرية من اللاتي وقعن ضحايا دون قصد للنظام الذي يقهرهن. هكذا، وفي بدايات ثمانينيات القرن العشرين، اقترحت أدريان ريتشر "متصللاً سحاقياً" عرُفتَه كـ خبرة

تكتشفها المرأة" يوجد عبر حياة كل امرأة على حدة ، وعبر التاريخ في إطار النظام الاجتماعي الذي يوصى بالجنسية الغيرية ويفرضها جبراً^(٨) .

و ديوانها الشعري المعنون "حلم بلغة مشتركة" Dream of a Common Language (١٩٧٨) ينبع من تلك اللحظة والرؤى الخاصلتين في الحركة السحاقية. في الديوان قصيدة بعنوان "دراسة متسامية Transcendental Etude" تقدم تصويراً واضحًا وقوياً لتلك الرؤى^(٩) . تبدأ القصيدة بتصوير حى قوى للجمال الطبيعي ، وخصوصية الحياة كما تشعر بها المرأة المتحدثة بصوتها في القصيدة في إحدى أمسيات أغسطس وهي تقود سيارتها عادة إلى منزلها على طرقات خفية حواها موشاة بدانيللا من طراز الملكة آن. وهي تخضع لإصرار هذا العالم الهش الضعيف بعناد على الوجود مقابل العنف والوحشية التي يغزوها بها البشر وينتهكوا قدسيته: "زناد قدحته أصابع رجال سكيرين" يترك وراءه حيوانات محطمة تتخطى ... دمائها" ، "طرقات جديدة خام" تشقها البلوروزات في القرية الهاينة ، والأطفال "تحمل بهن أمهاهن بلا مبالغة" وحياتهم يلويها "العنف ذو الأحساء العفنة" والفقر.

إن إحساس المتحدثة بأن دراسة بل وفهم كل القوالب المتعددة "المغعمه بالحياة" أمر يمكن أن يستغرق حياة الشخص يجعلها تدرك أن الفرصة لم تتح لها لتنمية معارفنا تدريجياً بالحياة. لا يمكننا أن نسلك مثلما نفعل حين ندرس الموسيقى، فنبدأ بتعلم السالم والتدريبات البسيطة، "نحن مجبون على البدء من متصرف أصعب الحركات / الحركة التي يتعدد صوتها بالفعل بينما نولد نحن". ونحن في أفضل الأحوال، لا نستمتع إلا بوقفة أولية قصيرة يمكن أن نسمع فيها "الخط البسيط / لصوت امرأة تغنى". وسرعان ما ننزع بالقوة بعيداً عن أغنية الأم تلك ودقائق قلبها، التي نسمعها فيما بعد كنغمة بعيدة مستمرة تغنى للفقدان والحنين إلى البيت. ويلقى بنا في قلب موسيقى من نوع آخر، في لحن مصاحب آخر، "في محاولة لأن نقرأ بآبصارنا ما تعجز أصابعنا عن متابعته، وأن نتعلم بالحفظ عن ظهر قلب / ما لا نتمكن حتى من قراءته". إنه عالم من الأداء التنافسي على أعلى مستوى.

أدى هذا التأمل إلى أن تشعر المتحدثة في القصيدة باغتراب النساء الذي يستدعيه فقدن لحبهن الأول:

لقد انتزع منا الميلاد الحق المكفول لنا بالميلاد،

وقطّعنا عن امرأة، عن النساء، عن أنفسنا

والجودة الاجتماعية التي تطن في آذان النساء بعد ذلك تنكر عليهن المعرفة بال بدايات، وتدحض "البهجة الحادة" الأولى التي "نرقد فيها، اللحم يلامس اللحم، / والأعين تحدق بثبات في وجه الحب". باعتبارها شيئاً غير طبيعيٍ . ولكل تفهم المرأة وتتذكر تلك التجربة يجب أن تولد من جديد في نوع جديد من الحياة، وأن تتعرف على إحساس: "كيف يمكنني أن أحب نفسي - / حيث لا يمكن أن يحبني أحد إلا امرأة. / ... ويبداً هنا شعر جديد بالكامل".

لا توجد صعوبة في إدراك الأهمية التي تعلقها ريتشارد هنا على دور الحب الأمومي الحسنى الأول في تشكيل الهوية والرغبات المستقبلية للمرأة. وهي تستمد خيالها أيضاً مما هو أمومي (اللغة المشتركة)؛ والفكر الجديد يشبهه "بيضة رقيقة، كروية الشكل، يتهددها الخطر / فيها عالم جديد". هذا الخيال، لا سيما العالم "الذى يتهدده الخطر" يرتبط بمعنى الميول البيئية للنساء، وهي فكرة تتطور في تعداد الأشياء الطبيعية التي تتحدث عنها الشاعرة بحب، وتذكرها لتنهى بها قصيدتها: "اصداف صغيرة ملونة بألوان قوس قزح، "لفائف من أعشاب اللبن"، "البتلات الزرقاء الداكنة لزهرة البيتونيا"، "الريش الأصفر لطائير الحسون". هذه الأشياء هي أيضاً لغة مشتركة، تُمس، وتُردد على الذاكرة، وتهديها النساء للنساء. ويتم التأكيد على هذا النوع من نظام المعنى، وهو نظام فيه رعاية وحب، مقابل لغة صراعية مكونة من "الجدل والرطانة" تبتعد عنها المرأة المتحدثة في إطار الحركة الانفصالية، وتبعد إلى رؤية لحياة جديدة.

ومونيك ويتيج هي أيضاً ساحقةً راديكاليةً من أنصار الحركة الانفصالية، لكنها كماركسية تأثرت بما بعد البنية الفرنسية. تختلف آراء ويتيج بحدة عن آراء السحاقيات الأمريكيةات الانفصاليات، مثل ريتشارد، وهي تقدم نقداً لريتشارد. في مقال

"الشخص لا يولد امرأة" One is not Born a Woman (١٩٨١) ومقالات أخرى ذات علقة به تعرض ويتبين معارضتها التامة للجوهرية: وتراها وهماً يعزز مصالح الذكور. تزعم ويتبين أن خطاب العلاقات الجنسية الغيرية يعمل على إنتاج أصناف من الجنس كأنها طبيعية وبiology، وسابقة دائمًا على التنظيم الاجتماعي . وُتُستخدم تلك اللغة التطبيعية لإخفاء "الحقيقة السياسية الصحيحة الموجعة، حقيقة سيادة النساء"(١٠). إن تلك اللغة تبني هوية لـ"المرأة" كائن إنجابي؛ فالمرأة تُصنَّع منها أسطورة "الأم" ليفرض على النساء "الالتزام الصارم بإعادة إنتاج/إنجاب "الجنس البشري" ، أى إعادة إنتاج المجتمع ذي الجنسية الغيرية"(١١). وتسمى ويتبين نظام المعنى السائد الذي يضفي صفة الطبيعية على النوع الاجتماعي بتصنيفه في فئات بيولوجية اسم "العقل المستقيم/غيري الجنسية"(١٢) straight mind

والمهمة الأكثر إلحاحاً ، في رأى ويتبين، هي تفكك منطق "العقل المستقيم/غيري الجنسية" للكشف عن أن "المرأة" و"الرجل" ليسا فئات طبيعية، بل هما طبقتان اجتماعيةان أنتجتهما الثقافة عبر التاريخ، ولم تتجههما البيولوجيا. لا تبني طبقة "المرأة" ولا تكتسب معناها إلا في علاقتها التعارضية بطبقة "الرجل". لهذا السبب تندد ويتبين النسويات الفرنسيات مثل سيسكوس وإيريجاراي ، والنسويات الأمريكيةات مثل ريتشر، اللاتي يدعين إلى "الكتابة المؤنثة" ، اعتماداً على أفكار الملكة الأمومية المفقودة. وهي تجادل في أن هذه الدعوة تتصادم مع تطبيع العقل المستقيم/غيري الجنسية لـ"المرأة"؛ وتجعل كتابة النساء تبدو كعملية طبيعية بدلًا من أن تكون عملاً يؤدي إلى إنتاج مادي . بل إنها تصل إلى حد "القول بأن النساء لا ينتمن للتاريخ"(١٣). وفي الكتابات الروائية التجريبية لويتيج، تستخدم طريقة من طرقها الأساسية لمحاولة تقويض منطق العقل المستقيم/غيري الجنسية عن طريق تفكك ثنائية الضمائر. وهذه المحاولة تكون أقوى بكثير بالطبع في لغة تبرز فيها ضمائر النوعين (المذكر والمؤنث)، كالفرنسية مثلاً(١٤). لكن ويتبين تزعم أن أقوى عامل هدام يمكنه أن ينقض نظام التحيز الجنسي الغيرية الكبتي باكمله هو الهوية السحاقيّة. "السحاق هو المفهوم الوحيد الذي أعرفه الذي يتتجاوز الفئات الجنسية (امرأة ورجل)، لأن الذات المصنفة فيه (السحاقيّة)

ليست امرأة ، لا اقتصادياً ، ولا سياسياً ، ولا أيدиولوجيّاً^(١٤) . والسحاقيات، بوصفهن هاربات من طبقة "النساء" التي لا تبني كهوية إلا في علاقتها بطبقة "الرجال" ، يفجرون الأسطورة البيولوجية ويكشفن طبيعة النوع كبنية اجتماعية . هكذا، فإن السحاقيات التي تقف على الجبهة الأمامية للإنسان (الجنس البشري) تمثل - للمفارقة - أكثر وجهات النظر إنسانية تاريخياً^(١٥) .

ومن المفارقات أن ويتبع حين ترفض بشدة الأسطورة الجوهرية لما هو أمومي ، تلك الأسطورة التي توقع النساء في شرك فئة بيولوجية لا اجتماعية وتقيدهن بذلك، فإنها تبني حينئذ هوية سحاقيّة هدامة، تنزلق بدورها خارج التاريخ^(١٦) . ويزعم أن "السحاقيات لسن نساء" يبدو أن ويتبع تبني هوية سحاقيّة لاثقافية، وإجمالية، بل حتى أسطورية، لا يمكنها أن تفسّر الفروق الواقعية بين الأعراق، والطبقات، والسياسات، وما إلى ذلك من فوارق موجودة بين من هن سحاقيات بالفعل . وهكذا تقدم كتابات ويتبع خريطة إيضاحية لعضلة الهوية التي تواجه أي جماعة غير سائدة.

إن بناء هوية إيجابية أمر ضروري للنضال ضد هضم الصور الحاطة بالكرامة المنتشرة في الثقافة السائدة ودمجها بالذات، وإنتاجوعي سياسي وحركة نشاط جماعتين. لكن الهوية المبنية على أي أساس جوهري تواجه خطر محو الفروق الفعلية والانزلاق إلى الأسطورة والخروج من التاريخ . وقد رأينا في الفصل السادس أن كريستيما أدركت أن هذا الخطر يواجه النساء على وجه الخصوص بسبب وضعهن المهمش والاستعداد للتضحيّة بهن" في النظام الاجتماعي . لكن اعتناق مبدأ تفكير الهوية باعتبارها متعددة الجوانب ومشروطة أمر له جوانبه المقلقة . هل يمكن للجماعات المهمشة والمقهورة أن تقدر على رفاهية إدراك "الذات" كشيء متعدد وفى حالة سيرورة؟ إن هذا يتعلق بدوره بالجدل الواقعي/التجريبي . من أهم أهداف تكوين التراث الأدبي تحديد مجموعة من النصوص قدمت صوراً إيجابية للكتابات السحاقيات (أو السوداوات) . فإذا تم تفكير فكرة الهوية، ما الذي سيحدث للتراث الأدبي المبني بعنایة؟

ويعد "عقد النساء" البطولى الذى استمر طوال سبعينات القرن العشرين، ومع بدء ظهور الأفكار ما بعد البنوية فى فرنسا، واجهت الناقدات السحاقيات تلك الأسئلة منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين . وهنالك مجموعة صدرت حديثاً من المقالات النقدية السحاقية المتأثرة بالفكرة ما بعد البنوى بعنوان "النقد السحاcant الجديد" New Lesbian Criticism (١٩٩٢) ترى أن "الرغبة فى صورة ذات موحدة وبطولة - هي - إحدى المعضلات المحورية للسياسات الثقافية السحاقيّة المعاصرة" (١٧). وفي نفس الطبيعة، تصف بوني زيمerman Bonnie Zimmerman افتراضها المبكر بأن الهوية السحاقيّة الفطرية "سانجة"، مع اعترافها بأن جميع المفاهيم الأساسية مثل هذا التوكيد قد تم تقويضها: "الخبرة، والأصالة، والصوت، والكاتبة، وحتى السحااق نفسه - كلها مفاهيم تم إعادة النظر فيها بدقة، وحددت شروطها بمعرفة منظرات مدربات على أساليب التحليل ما بعد البنوي والتلفيكي ، بل إن بعضهن قد تخلي عن تلك المفاهيم" (١٨). ويرغم ذلك، تدرك زيمermann "رغبتها المستمرة في تأكيد وجود هوية سحاقيّة جمعية تاريخية" ، وتستطرد لتقترح أنه ربما يكون من الممكن إعادة التفكير في الانشقاق المفاهيمي الحالى بين الجوهرية والبنوية (١٩). إن وجود فكرة تمكينية عن هوية مشتركة يمكن معرفتها أمر ضروري لتنشيط النضال السياسي ضد رهاب الجنسية المثلية. لكنها تجادل فى أن هذه الهوية قد تكون هوية سحاقيّة نظرية قائمة على أساس إدراك تاريخي قوى لـ "الذات" على أنها دائمًا "مادة دائمة للتغيير مكونة من سلوكيات، واختيارات، وحالات ذاتية، وحالات نصية، وتمثيلات ذاتية" (٢٠).

إن فكرة الحالة النصية المتغيرة والتمثيل الذاتي تقدم وسيلة نافعة للتفكير فى بعض الكتابات السحاقيّة الحديثة، حيث يبدو الأسلوب متغيراً بشكل دائم عبر حدود أراضي الواقعية الكائنة فى التاريخ، وكتابة السيرة الذاتية، والقوالب التجريبية أو الطبيعية. وحين تنتج تلك الكتابات نفسها عبر تلك الحدود النصية فإنها تبني هوية وصوراً شخصية إيجابية بينما هي تدفع الحالة الروائية وعمل الإفراط اللفظي إلى المقدمة. ومن الأمثلة الجيدة لهذا كتاب جانيت ويترسون "البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة" Oranges are not the Only Fruit، بإطاره الثقافي الدقيق ، واستخدامه

لضمير المتكلم في السرد الروائي لتعزيز تماهي القارئ/القارئ مع التمثيل الذاتي الإيجابي للبطلة. لكن هذا الاحتمال الواقعى تقطعه دائمًا حركة أسلوبية متوجهة نحو نزعة قوطية كوميدية أو كرنفالية تحقق أشد حدة لها في التمثيل المضحك لحفل الشاي المقام بمناسبة جنائز إيلزى . وبإضافة لهذا الإزدواج الصوتى الأسلوبى، تحدث مقاطعة مستمرة للسرد الروائى - الذى يكاد يكون واقعياً - بقصص خرافية قد يمكن أو لا يمكن قراءتها كجزء من ذاتية البطلة، الشعورية أو اللاشعورية. وفي كتاب "زامي: هجاء جديد لاسمي" Zamie: A New Spelling of my Name تحقق أوردى لورد أثرًا مشابها، ف قالب ضمير المتكلم في السرد الروائي يبني علاقة تعاطف بين القراء وبين الروائية/البطلة القوية. ويتم رفع درجة "أصالة" هذه البنية للهوية القائمة على السيرة الذاتية عن طريق التمثيل الاجتماعى الدقيق لمناخ الخوف الذى أرسسته الماكاراثية وسط طائفة مثى الجنسية فى الولايات المتحدة الأمريكية فى خمسينيات القرن العشرين. لكن العمل ضد هذا الشكل الواقعى هو تحول مستمر للتسجيل الأسلوبى، وأشكال الصمت والتخلخل فى السرد الروائى لإنتاج حالة نصية متعددة الطبقات تقوض أى إحساس بالذاتية الأحادية والمتماسكة . إن تلك النصوص تبنى الهوية الإيجابية، لكننا نظر كقارئات / قراء واعيات / واعين عند مستوى ما بانها هوية "نظيرية" ، على حد تعبير كلمات زيمerman .

النقدات النسوية السوداوات وما بعد الكولونياليات

إن استخدام كلمة "سوداء" للحديث الجمعى عن النقد الأدبى النسوى الذى كتبه نساء آفرو-أمريكيات ونساء من العالم الثالث لا يفى بالمطلوب. وهذا ليس إلا جزءاً من مشكلة أكبر. فبينما توضح الكلمة الاهتمامات والمصراعات المشتركة التى تعمل تلك الناقدات بها وفي إطارها، فإنها تعمل أيضاً (بالضيبيط كما يمكن أن تعمل كلمات "سحاقيه" أو "امرأة") على فرض هوية إجمالية تمحو الفروق الثقافية، والاقتصادية، والقومية والفردية الكبيرة بينهن. إننى أعني أن القرى الاستعمارية والرأسمالية قد فرضت لغتها وأسمائها ومصطلحاتها لمدة عدة قرون على بقية العالم، وهذا الوعى يجعل عدم ارتياحى بشأن تسمياتى مجرد جزء صغير من إحساسى الأوسع بعدم

الارتياح، بل حتى بعدم المشروعية. إن خطابي النقدي الذي لا مفر من أن يكون ذا توجه غربي يمكن اعتباره هو نفسه لغة كولونيالية وتوسيعية، تنتهي كتابات النساء "السوداء" لصالح أغراضي الأكاديمية الخاصة. إن بناء الكتابات النسوية السوداء كموضوع له "معرفتي" يعني أن أخترط في شكل من أكثر أشكال القهر اللغوي الكولونيالي نموذجية. لقد تم لفت الأنظار إلى انتشار الاستعارات الاستعمارية أو الكولونيالية في الكثير من التقارير النقدية لكتابات "العالم الثالث" التي اكتشفت حديثاً؛ وكثيراً ما يشار إليها كـ"مجال هام للتنمية" باعتبارها "مصدراً لمواد جديدة"، وهلم جرا^(٢١). وبإضافة إلى تلك الأنشطة النقدية المشكوك فيها، وأشارت جایاترى سبيفاك إلى المسافة الشاسعة التي تفصل نسويات "العالم الأول" المحظوظات عن الغالبية العظمى من نساء "العالم الثالث". وهي تسأل: "كيف يمكن للواحدة إذن أن تتعلم من ملائين النساء الهنديات الأميات القرؤيات والحضريات وتتحدث إليهن، وهن اللاتي يعيشن في "مسام" الرأسمالية، بعيداً عن متناول الديناميكيات الرأسمالية التي تتبع لنا قنوات تواصل مشتركة، وتحديد العدو المشترك"^(٢٢)؟ لا يمكنني حل تلك المعضلات. لكنني سأحاول، رغم ذلك، أن أبقيها تحت الأنظار في مناقشتي لهـ "النقد النسوى الأسود" الذى سيأتى فيما يلى .

في ١٨٩١ كتب الناقد الأفرو-أمريكي هيستون بيكر Houston Baker مقالاً مؤثراً بعنوان "تحولات الأجيال والنقد الحديث للأدب الأفرو-أمريكي Generational Shifts and the Recent Criticism of Afro-American Literature" جادل فيه في أن الكتابة والنقد الأفرو-أمريكيين قد تنقلا في الفترة ما بين خمسينيات إلى بدايات ثمانينيات القرن العشرين عبر ثلاثة مراحل أو أجيال^(٢٣). كانت خمسينيات وبواكير ستينيات القرن العشرين عقوداً "مؤيدة للدمج العنصري"، وكان الكتاب السود يعتقدون أن الدخول في تيار الثقافة الأمريكية السائدة أمر مرغوب فيه وممكن. وقد سادت "الجماليات السوداء" الجيل التالي، وهي ترتبط ارتباطاًوثيقاً بحركة القوة السوداء وبنكيداتها السياسية على هوية وثقافة سوداء جديدين مقابل العنصرية المتأصلة في أمريكا البيضاء وصورها النمطية المهيضة عن السود. واحتفى الفن الأسود بأصله كل

أشكال النشاط الجمالي الأسود، خاصة تلك الأشكال التي احتفظت بروابط حية مميزة مع الثقافة الأفريقية. ودامات الجماليات السوداء عبر ستينات وسبعينيات القرن العشرين، ثم استسلمت لمذهب إعادة البنية "Reconstructionism" في نهاية سبعينيات القرن العشرين والذي امتد حتى ثمانيناته. والقاد المعتقدون لمذهب إعادة البنية نقاد متاثرون بأفكار ما بعد البنوية الأوروبية، وهم لذلك يتلوخون الحذر من أي فكرة عن الهوية الجوهرية ومن التعريفات الإجمالية. ويرى أصحاب مذهب إعادة البنوية أن مهمة الناقد ليست استخدام الأدب لتأكيد هوية سوداء أو لكي يعكس على صفحاته "حقيقة" الخبرة السوداء. فـ"الأسود" بالنسبة لهؤلاء النقاد ليس إلا مفهوماً يجب تفككه في علاقته الثنائية بـ"البيض". لكن كتاب أفراد-أمريكيين آخرين يرون أن هذه الآراء هي التي أعلنت معضلة سياسات الهوية باكملها، فرفض "الأسود" باعتباره الأساس "الجوهرى" أو "المفترض" للهوية يعني رفض السواد كمصدر للوعي والاعتزاز بالنفس.

أين تظهر صور النساء في تاريخ النقد الأدبي الأفرو-أمريكي الممتد عبر أربعين سنة؟ لم تظهر النساء إطلاقاً حتى أحدث مراحل هذا التاريخ. فهو تاريخ لنقد وكتابات الذكور، وهو يمحو وجود النساء، كما يفعل التراث الأدبي الذي يبنيه الذكور البيض. كتبت باريara سميث سنة ١٩٧١ مقالاً يعد علامة على الطريق، عنوانه "نحو نقد نسوي أسود" "Toward a Black Feminist Criticism" ، جاء فيه لا أعرف من أين أبدأ ... فكل المنتديات لقطاعات العالم الأدبي - سواء كانت قطاعات تأسيسية، أو تقدمية، أو سوداء، أو أنثوية، أو سحاقية - لا يعرفن، أو يتصرفن على الأقل كما لو كن لا يعرفن أن الكاتبات السوداء والكاتبات السوداء السحاقيات موجودات ... ويبدو أن كسر هذا الصمت الكبير أمر مريك" (٤). وقد وقعت الكاتبات والناقدات الأفرو-أمريكيات في فخ القهر المزدوج للتفرقة العنصرية والتفرقة على أساس الجنس - فإن تكون الواحدة منهن سحاقية يضيف على كاهلها دائرة ثالثة من بوادر التحييز الشديد الذي يتعمّن عليهم الكفاح ضده والثقافة الأفرو-أمريكية الذكورية، خاصة أثناء فترة الجماليات السوداء في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، مثلت الرجولة السوداء

بعبارات القوة والجنس كأسلوب لرفض الإضعاف الذي تعرض له الرجال السود في مجتمع عنصري عنيف. والنساء السوداوات اللاتي عبرن عن أي نقد لهذه الشوفينية الذكورية الأدبية ، أو اللاتي مانعن في القيام بأنوار ثانوية أو بدور رعاية الكتاب الرجال تعرضن للاتهام بخيانة القيم السوداء والتضامن بين السود. وكان من الممكن اتهام النساء السوداوات "المعدات بأنفسهن" بأنهن يحاولن أن يكن بيضاوات.

وقد أكدت النساء الأفرو-أمريكيات وجودهن الأدبي القوى منذ ثمانينات القرن العشرين. وتم إنشاء تراث أدبي مكون من كتابات نساء سوداوات كتبنها على مدى زمني طويل، وكمن يذهبن طى النسيان. واحتلت كتابات النساء الأفرو-أمريكيات الحاليات المراتب الأولى في قوائم أفضل المبيعات، وقدمت الناقدات النسويات السوداوات إسهامات قوية في الجدل الحالى حول ما بعد البنية^(٢٥). لكن بافتراض تجربة الكاتبات والناقدات السوداوات مع الإنكار المزدوج الذي فرضته عليهن التفرقة العنصرية والتفرقة الجنسية، لا يدهشنا أنهن كن أكثر حذرًا من الرجال في الاعتناق الكامل لمفهوم الهوية كشيء عارض، ومبني، وأدائى^(٢٦). فتونى موريسون مثلا، تجادل في أن التفرقة العنصرية لابد أن تُرى كشيء مرضي بدلاً من النظر إليها كخطاب يمكن تفككه. وهي ترى أن خلع الهوية وفقدانها تماماً أمران خلقتهما العبودية، وهما المثال للتشظي ما بعد الحداثي . لكن لا يوجد ما يحتفي به في مفهومها للهوية: "من جهة مواجهة العالم كما هو عليه الآن ، يجب على النساء السوداوات أن يتعاملن مع مشكلات "ما بعد حداثية" في القرن التاسع عشر وما قبله ... أنواع معينة من التنبيب، والفقد، والاحتياج إلى إعادة بناء أنواع معينة من الاستقرار"^(٢٧). وفي عرف موريسون "الهوية" ليست مفهوماً يمكن للنساء السوداوات أن يتحملن تبعات التخلّي عنه، ويمكن أن تُعتبر روایاتها نوعاً من الاهتمام الشديد بفقد الهوية والتاريخ وإعادة بنائهما . لكن فهمها للهوية يرتكز على إحساس بالمجتمع، وليس على الفردية . وهي تجادل في أن قالب السيرة الذاتية كان هاماً في الكتابات السوداء لأنه يوحد الهوية الفردية والجماعية؛ فحياة الفرد "تشبه حياة بقية أفراد القبيلة"^(٢٨). وهي تحاول أن تستدعي في روایاتها هذا الإحساس بالمجتمع عن طريق الاعتماد على تقاليد الحك

الشفاهى للثقافة الأمريكية السوداء والثقافة الأفريقية. وهى بهذا المعنى لا تدرك هوية الكاتبة على أنها هوية أحادية، لكن على أنها تحنّ، وهذا أمر مرير للناس والقاد الذين يرون الفنان كفرد أعلى^(٢٩). والهوية لدى موريسون هي ، دائمًا ونهائيا ذات طابع سياسى من حيث أنها ترتكز دائمًا على المجتمع، على الجماعة الاجتماعية.

وتعانى كاتبات "العالم الثالث" أيضًا من آلية القهـر العنصرى والجنسى المزدوج. وأكثر التحليلات النظرية للاستعمار تأثيراً تؤكد أنه عملية توسيع ثقافى واستيلاء على ثقافة الغير؛ فقد تم فرض التاريخ، والأدب ، والجماليات، والتعليم، والدين والقانون الغربيين على الشعوب المستعمـرة، مع محـو هويتها الخاصة، وتـكوينها الاجتماعـى، وأنماط حياتها. لهذا السبـب زعمت الكاتبات القومـية لنفسـها مكانـاً مركـزاً في معظم حالـات النـضـال من أجل التـحرـر، واستـمرـت تـلـعب دورـاً هاماً في إـعادـة بنـاء الهـوية القومـية والتـاريـخ القـومـي. ورـغم أن نـظرـية ما بـعد الكـولـونيـالية تـركـز على الثـقـافة، إلا أن اثـنين من كـتابـها - فـرانـز فـانـون Frantz Fannon وإنـوارـد سـعـيد Edward Said - تـجـاهـلا خـبرـة ودورـ النـسـاء كـجزـء من الشـعـوب المستـعمـرة تـجـاهـلا تـاماً^(٣٠). كما أن كـتابـات النـسـاء لم تـدرـك كـكتـابـات مـركـزاً بـالنـسـبة لـالـحـركـات القـومـية. عـلـوة على أن الـكـثـير من النـصـوص الأـدـبـية ما بـعد الكـولـونيـالية التـي كـتبـها ذـكـورـ بـهـدـف إـعادـة بنـاء الإـحسـاس بالـتـاريـخ القـومـي والـهـوية القـومـية مـثـلـ النـسـاء بـأـسـالـيب مـفرـطة فيـ التـتمـيط.

لكـنـ فىـ السـيـاق ما بـعـد الكـولـونيـالـي يـصـعبـ علىـ الأـفـريـقيـات، والـهـنـديـات ، وـنسـاءـ الـكـارـيـبيـيـ، والـمـصـرىـيات أوـ أـىـ اـمـرأـةـ منـ "الـعـالـمـ الثـالـثـ" أـنـ تـنـقـدـ مـثـلـ هـذـهـ الـكـاتـبـاتـ دونـ أـنـ تـنـهـمـ (ـبـلـ وـتـشـعـرـ هـىـ نـفـسـهـ) بـانـهـاـ لاـ تـتـعـاطـفـ مـعـ الـقـيمـ وـالتـقـالـيدـ القـومـيةـ. بـلـ إـنـ مـنـ الصـعـبـ عـلـىـ أـىـ اـمـرأـةـ منـ الـعـالـمـ الثـالـثـ أـنـ تـأـخذـ الـوـضـعـ "الـنسـوىـ" حـيـثـ إـنـهـ يـرـتـبـطـ اـرـتـيـاطـاـ وـثـيقـاـ بـالـنـسـاءـ الـأـمـرـيـكيـاتـ وـالـأـورـوـبـيـاتـ. وـالـقـلـقـ وـالتـوـتـرـ الـلـذـانـ يـنـتـابـانـ الـكـثـيرـ مـنـ الـكـاتـبـاتـ الـمـتـمـيـاتـ لـ "الـعـالـمـ الثـالـثـ" يـتـسـبـبـانـ عـنـ اـحـتـيـاجـهـنـ لـالـتـعـبـيرـ عـنـ نـقـدـهـنـ لـجـمـعـهـنـ وـتـضـامـنـهـنـ مـعـهـ فـىـ نـفـسـ الـوقـتـ ، وـهـذـاـ الـمـوـضـوعـ مـوـصـوفـ بـدقـقـةـ فـىـ رـوـاـيـةـ أـخـتـنـاـ كـيـلـجـوـى Our Sister Killjoy لـأـمـاـ أـتـاـ آـيـدوـ Ama Ata Aidoo . فـىـ الـقـسـمـ الـذـى يـحـلـ عـنـوانـاـ مـعـبـراـ هـوـ "رسـالـةـ حـبـ" تـحـاـولـ الـبـطـلـةـ سـيـسـىـ Sissie أـنـ تـعـبـرـ لـحـبـوبـ

مجهول الاسم عن إحساسها بأن اللغة والمقدرة على الفهم يفرقانهما، حتى وهي تعرف بأن ما أبعده عنها هو الاحتياج للجدال معه، وأينما تبني بمهارة لغة محبة، دافئة، فيها انتقاد من الذات لكن فيها إصرار تام : “عزيزى : يبدو أن ما هو غربى حقا هو النعومة والخنواع الشديدين اللذين تتوقعهما أنت وكل الإخوة مني ومن كل الأخوات. أليس هذا نوعاً من الأفكار الفيكتورية المهزولة؟ الله على وعلى فمى الكبير الصالب!!”^(٢١). ورغم الابتهالات المحبة التي يمتلى بها النص - يا محبوبى ، يا قلبي المفقود - تقرر سيسى أخيراً لا ترسل خطاب الحب لمحبوبها الذكر. وهي قادرة على أن تأتى لوطنها فى أفريقيا كامرأة بشروطها الخاصة.

ورغم أن رواية اختنا كيلوجى Our Sister Killjoy مكتوبة فى قالب تجريبى، فإنها تشبه رواية البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة Oranges are not the Only Fruit فى أنها من نوع السهل الممتنع ولا يوجد بها أدنى صعوبة ولا تهديد لمن تقرأها/يقرأها. والحق أن أينما قامت ببناء روایتها عبر الكثير من الحدود النصية - ففيها تناص متعدد. وهى كالكثير من الأدب ما بعد الكولونiali تعود إلى القوالب التقليدية الشفافية والثقافية الأفريقية فى حكى القصص والشعر، لكنها تشتبك أيضاً فى علاقتها حوارية (حوار ما بين النصوص) مع الرواية الأوروبية. وفي رواية من أشهر الروايات الكولونiali من تأليف جوزيف كونراد Joseph Conrad ”قلب الظلمة“ Heart of Darkness ، يرحل الرواوى الرجل الأبيض إلى ”قلب“ الكونغو الأسود متوجهًا نحو بعض الفظائع البربرية وفي رواية ”اختنا كيلوجى“ يرحل الرواوى الأفريقي إلى حيث بحبوحة العيش المصقول فى بافاريا الألمانية، لكن أيضاً حيث تغطي الغابات الفظائع الأوروبية التاريخية لمعسكرات الموت النازية^(٢٢). وأينما حين تتحدى الشوفينية الذكورية التى تفعل فعلها فى ثقافتها القومية، فإنها تخاطر أيضاً بمطاليبها بالكلام من موقع التماهى مع القومية ما بعد الكولونiali .

إن الترابط المتداخل بين الهوية النوعية والهوية القومية والتاريخ قد صار أكثر تضارباً بالنسبة للنساء السوداوات بفضل استخدام الكثير من حركات التحرر من الاستعمار لأفكار مثل ”الأرض الأم“ و”اللغة الأم“ استخداماً عاطفياً . بل إن بعض الكتاب الأفارقة الذكور يربطون بين شكل قارة أفريقيا وبين أرض أم/وطن متغيرة البطن. تعتمد هذه اللغة المنمقة لحركات التحرير على الكثير من التقاليد والديانات

القومية السابقة التي تقدس وتحتفى بصورة الخصب الأمومى والرعاية الأمومية، والتى لا مفر من أن تترك أثراً لها التخيلى والانفعالى القوى على النساء ككتابات. وتشير إيليك بومر Elleke Boehmer فى مقال عن هذا الموضوع إلى أنه بينما تتعكس المثل القومية فى استعارات الأنوثة التى ربطت بالطبيعة، فإن النساء فى الواقع السياسى استبعدن دائمًا من المشاركة التامة فى الحياة القومية العامة والجدل القومى العام: “ربما تم إعلان تحرر أفريقيا الأم، لكن أمهات أفريقيا ظللن مقهورات بشكل واضح”^(٣٢). فالكتابات ما بعد الكولونياлиيات يواجهن إذن الضرورة الأليمية لرفض تلك الاستعارات الجوهرية القومية عن الهوية المؤثنة، فى نفس الوقت الذى يبين فيه سرداً روائياً إيجابياً عن هوية قومية جمعية للنساء.

تضع جيانتى سيفاك فى مجموعة مقالاتها المعروفة “فى عالم آخر” In Other Worlds ترجمتها لروايتن قصيرتين من تأليف الكاتبة البنغالية ماهاسوينا ديفي Ma-hasweta Devi . واحدة منها هي قصة ”دروبادى Draupadi“ ، التى تدور حول إحدى المناضلات من أجل الحرية فى حركة تمرد الفلاحين التى حدثت فى منطقة ناكسالبارى فى غرب البنغال فى سنة ١٩٧١ ، والتى سحقتها الحكومة الهندية المركزية بقسوة شديدة. يبدو السرد الروائى لماهاسوينا ديفي شديد البساطة، لكنه يعمل على عدة مستويات. فرغم أن السلطات العسكرية ظلت تبحث عن دروبادى، أو دوبدى Dopdi ، لمدة طويلة، إلا أن القائمين على تلك السلطات ظلوا غير متاكدين من اسمها الحقيقى. والاسم الأخير صيغة قبلية فلاحية، بينما الأول مأخوذ من اسم بطلة إحدى الملحم الهندية القومية العظمى التى تدور فى عهد الأسرات، وهى ملحمة الماهاباهارتا Mahab aharta . دروبادى، بطلة الملحمة، متزوجة من خمسة أبناء ملوكين. يخسرها أكبرهم فى لعبة من ألعاب الترد باعتبارها جزءاً من ممتلكاته. وحيث إنها تنتمى لكثير من الأزواج فإن حظها لا يزيد كثيراً عن حظ المؤمن، ويبدا رئيس الأعداء الذى ريحها فى لعبة الترد فى جذب ردائها (السارى) لخلعه عنها. تصلى دروبادى لكريشنا، فيزداد السارى طولاً كلما ازداد جذب الرجل له. لقد أنقذ الإله كريشنا شرف دروبادى.

وفى قصة ماهاسوينا ديفي تتغلب دوبدى/دروبادى مخلصة لذكرى زوجها الفلاح الذى قتلتة القوات الهندية. ويبدا الجيش القومى نجاحه فى تدمير المتمردين عندما

يجد مساعدته ضابطاً بالجيش البنغالي اسمه سيناناياك *Senanayak*، وهو متخصص في معرفة سياسات الجناح اليساري المتطرف. يفخر سيناناياك بنفسه لأنّه يعرف "الجانب الآخر" أفضل مما يعرفون هم أنفسهم : "إذا أردت أن تدمر أعداءك صر واحداً منهم" (٣٤). وهكذا يتم تعقب نوبيدي وأسرها، لكن قبل أن يتمكنوا من الإمساك بها تتوح بالشودة قبلية في الغابة لا تعتن كلماتها شيئاً بالنسبة لأسريها. وبعد أن يستجوبيها سيناناياك بلا طائل لمدة ساعة، يتركها مع الجنود قائلاً لهم: "التهموها. اعملوا اللازم" (٣٥). وتستخدم ماهاسوبيتا ديفي طوال القصة خليطاً من اللغة البنغالية العامية واللكلة البنغالية الإقليمية، مع تنويعه من الكلمات والعبارات باللغة الإنجليزية للإشارة إلى اللغة ذات الصبغة الغربية التي تستخدم في الحرب والقتال. تستخدم نوبيدي كلمة *يقاوم* (يُعمل ضد) *counter killed by the Police in an encounter* كصيغة مختصرة من العبارة الرسمية "قتله البوليس في اشتباك" ، وهي شفرة تدل على الموت في عملية تعذيب بيد رجال البوليس. لقد عذبت نوبيدي كامرأة - فقد اغتصبت عدة مرات ، وألحق بها عدد من التشويهات. لكنها في الصباح الذي تلا الليلة اليلاء، تتصرف "على نحو غير مفهوم" ، فترفض ارتداء ملابسها، وتسير عارية تحت أشعة الشمس المتألقة متوجهة نحو سيناناياك:

اقرب جسد درويادي الأسود أكثر فأكثر. درويادي تهتز بضحك لا يمكنها مغالبته حتى أن سيناناياك لا يمكنه أن يفهم ما الذي يحدث. وقد نزفت شفاتها التالفتان عندما شرعت في الضحك.
درويادي تمسح الدم براحتها وتقول بصوت مرعب، يشق السماء،
وحاد كعوبلها، ما فائدة الملابس؟ يمكنك أن تعرّيني ، لكن كيف
يمكنك أن تكسوني مرة أخرى؟ هل أنت رجل؟

تنظر حولها وتخترار مقدمة قميص سيناناك الأبيض المبطن بالمعدن لتتحقق عليه بصقة كبيرة مدمرة وتقول. لا يوجد هنا رجل حتى أخجل . لن أدعك تضع ملابسي على جسدي . مازا بوسنك أن تفعل أكثر من هذا ؟ هيـا ، قاومـي - هيـا، قاومـي ؟

تدفع درويادي سيناناياك بشيءها المبتورين، ولأول مرة يخاف سيناناياك من الوقوف أمام هدف غير مسلح، خائف إلى درجة الرعب (٣٦).

لا شك أن هذه كتابة قوية، صادمة. هل يمكن أن تُقرأ كاشتباك حوارى نسوى مع التقاليد الأبوية العظمى الثقافية القومية الهندية والدين الهندى ، كما تجسدهما المهاباهاارتا مثلا؟ ما هو نوع الهوية التى بنيت لامرأة الرواية "نوبدى" أو "دروبيادى"؟ فى قصة ماهاسوپتا ييفى لا يتدخل أى إله ذكر لإنقاذ نوبدى/دروبيادى . القوة دانما مذكورة، والمرأة "تقاوم" هذه القوة دانما بالمعنى الجنسى . فى الملحمة القومية يكون السارى الخاص بدرؤبيادى فرصة لكريشنا كى يتدخل، لكنه تدخل يبدي وظيفة بناء وتعظيم النزعة التوسعية الذكورية لعهد الأسرات باعتبارها رواية سماوية . ودرؤبيادى موضوع مفعول به فى هذه الرواية الأبوية كما هى موضوع مفعول به للرجال الذين فى الرواية حسب فهمهم. ومعجزة كريشنا تؤكد فى الحقيقة الشروط الجنسية التى تدرك النساء بمقتضاها كمواضيع مفعول بها - فحين تفقد درؤبيادى "شرفها" فهى تدنس شرف الذكور الذين تنتسب إليهم. وقصة ماهاسوپتا ييفى تكشف ما الذى يحدث فعلا النساء عندما يدركهم الرجال على هذا النحو. فبطلتها نوبدى ترفض أن ترتدى ملابسها لتخفى العواقب الدموية لجعل النساء مواضع جنسية مفعول بها للاستخدام أو التملك. وهى تقدم جسدها المبتور لسيناناياك باعتباره "موضوع تقنيشك". وهى تصر على الطابع المادى للنساء بالنسبة للرجال؛ فهن حرفيًا هدف رمائية يمكن للرجال أن يمارسوا عليه قوتهم.

وبالإضافة إلى الدخول في جدل لاهوتى مع النصوص القومية الأبوية المقدسة، يمكن أيضًا قراءة السرد الروانى لماهاسوپتا على أنه يتحدى التصورات الذكورية الحالية عن القومية والتاريخ ببنائه لهوية أنثوية لامرأة نشطة فى كفاح سياسى . لكن لا يوجد شيء أسطوري في تمثيل نوبدى كإله هابية. يدور السرد الروانى في سياق تاريخي واجتماعي تمت دراسته بدقة. وهو يتبنى في بعض أجزاءه تقاليد واقعية في عرض التفاصيل المتعلقة بدنوبدى/دروبيادى كما لو كان مأخوذًا من وثائق رسمية. وهكذا تبني الشخصية بشروط روانية تقليدية كهوية قابلة للتصديق . وفي نهاية القصة تصير نوبدى/دروبيادى مؤلفة فعالة لمعانيها . فهي ترفض أن تتظل موضوعًا مفعولاً به لرواية ذكورية ، وتصر على حقيقة حضورها. وحينما تصير امرأة ذات حضور فإنها

تنتج معنى "لا يمكن لسيناتيابك أن يفهمه". إنها تصير تلك التي تقاوم - "تقاوم بمعنى تعامل ضد counters" - معرفة الذكور، وسيادتهم، وقوتهم، ومن ثم يصير سيناتيابك "خائفاً إلى درجة الرعب".

وهكذا تحل ماهسيواتا معضلة الهوية بتلك الحركة النصية المزدوجة. إنها تستخدم تقنيات مأخوذة من القوالب المبكرة للكتابة لتبني الشخصية كصورة أنشورية إيجابية - امرأة كذات فاعلة متحدة لروايتها الخاصة. وينقل المحتوى التاريخي الدقيق للرواية يوبي كهوية قبلية - اجتماعية تامة التحقق. لكن الكتابة - مثئها مثل الحركة غير المطلولة بين يوبيدي/دروبيادي - تشير ضمناً إلى وجود إفراط في تلك الهوية سيظل دائماً يقاوم التعريف النهائي أو المعنى الاجتماعي المقيد. وقد اقترحت سبيفاك اقتراحًا مفيداً هو أن نفك في هذا النوع من بناء الهوية الذي يخدم "مصلحة سياسية مرئية بدقة شديدة" على أنه بناء استراتيجي^(٣٧). وتمدح الناقدة الساحقة بوني زيمerman هي الأخرى هذه الفكرة عن الهوية، وتجادل في ضرورة الانتقال إلى ما وراء "انشقاق" النزعتين الجوهرية والبنيوية مع الاحتفاظ بمعنى سياسي للهوية. وسأعود إلى مفهوم الهوية الاستراتيجية قرب نهاية هذا الفصل.

وأخيراً، كيف تتعكس تلك القصة على وضع القارئة النسوية الغريبة؟ تشير سبيفاك في تعليقها على "دروبيادي" إلى أن شخصية سيناتيابك، الذي يفخر بنفسه لأنّه يعرف الجانب الآخر أفضل مما يعرفون هم أنفسهم، توازي - على نحو غير مريح - القارئات النسويات المتميّزات لـ "العالم الأول" بصفتهن فاحضات أدبيات لـ "العالم الثالث": تحنّ نهنئ أنفسنا على معرفة أخصائياتنا بين^(٣٨). إننا نستمتع بإحساس استجوابنا وتملكنا للنصوص التي يقدمها لنا باعتبارها "المجهول"، ونحن نخترقها باعتبارها موضوعات تحتل موقع الغير بالنسبة لنا. وتكاد تكون نتيجة هذا النشاط الانتقادى غير الندى دائمًا فقد أو تدمير "موضوع دراستنا". إن الاتجاهات النسوية الغريبة تميل إما إلى تطبيق تعريف يضفي صبغة جوهرية على كتابات "العالم الثالث"، بتصنيفها تحت بند "كتابات المرأة" ومن ثم إنكار خصوصيتها الثقافية، أو بفهمها بشروط هوية عرقية أو قومية إجمالية - "الكتابة السوداء" أو "الكتابة الأفريقية". إن

القراءة التفكيكية تذيب الهوية تماماً: وهذا تلاعب قد لا يكون ممكناً إلا في الإطار الآمن المتميز للثقافة الغربية.

النقد النسوى الماركسي والمرتكز على الطبقات

إن الجدال الدائر حول "اللباقة السياسية" للكتابة الواقعية أو الحادثية (الطليعية) جزء من تاريخ النقد الأدبي الماركسي في بوакير القرن العشرين^(٣٩). وقد فُضلت الواقعية عن التجريب لأنها "تعكس" ، على نحو أدق ، الأوضاع المادية والاقتصادية الموجودة وما ينتج عنها من عدم مساواة هيكلى في العلاقات الطبقية بين الرأسمالية والعمال. وقد تم إبراز أن تلك الأوضاع الاقتصادية - التي تسمى القاعدة المادية - هي العامل المحدد في عملية بناء هوية مرتكزة على الطبقة. وقد حاول الماركسيون الأوائل تقديم تفسير لخضوع النساء مضاد للجوهريّة، عن طريق ربط خصوصهن بالتقسيمات الطبقية. والعمل الإنتاجي، لاسيما في الظروف الخشنة للقرن التاسع عشر، يضع النساء لا محالة في وضع غير محظوظ في سوق العمل مقارنة بالرجال. ومن ثم حبست النساء في نطاق الإنجاب والعمل المنزلي أو في نطاق أقل الأعمال أجراً. وهذا الترتيب القائم على "المجالات المقصولة" يناسب مصالح كل من الرأسماليين ورجال الطبقة العاملة، وهكذا يتم فرضه. ولهذا النوع من التصور نواحيه غير الملائمة المختلفة، فعلى سبيل المثال، انعدام مساواة النساء بالرجال سابق على أنماط الإنتاج الرأسمالية بزمن بعيد، كما أن التنظير لعلاقة مُرضية بين الطبقة والنوع الاجتماعي من حيث تقرير الأحوال المادية والاقتصادية يظل مشكلة غير م حلولة بالنسبة للماركسيّة^(٤٠).

لكن في سبعينيات القرن العشرين وفدت إلى بريطانيا أفكار من الماركسيين ما بعد البنويين الفرنسيين، وبدأت تلك الأفكار في التأثير على النظرية الماركسيّة والنقد الأدبي في بريطانيا. وتحول التركيز من تحليل الأوضاع الاقتصادية التي تقرر الهوية الطبقية إلى الاهتمام بانتاج الهوية الذاتية عن طريق اللغة. ومن العوامل التي كان لها أهمية شديدة "ترجمة" الفيلسوف الماركسي لويس التوسير Louis Althusser لنظرية التحليل النفسي للأكان إلى تقرير ماركسي عن "البنية الأيديولوجية للذات". يخبرنا لاكان أن

"الذات" تبدأ بالفقد، بالانفصال عن الأم الذي يرغمها على الدخول في عالم اجتماعي. فإذا حرمنا من مصدر الأمان الأول والوحيد الذي نعرفه، كيف يمكننا أن نجد ذاتنا؟ يقترح التوسيير أن اللغة تدعونا إلى أن نصير - إنها "تدفعنا بـالحاجة" ، وتقديم لنا - ونحن نحتل الواقع التي تعرف بها ثقافتنا - ذاتاً ستكون أمنة، ومحبوبة ومقبولة مرة أخرى. وهكذا تقوم بدور فعال في استجابتنا لمتطلبات بناء ذاتنا والاعتراف بها كـ "أم طيبة، أو زوج منجز، أو ولد شجاع، أو عامل مخلص". وكما يقول التوسيير، فإننا نخضع أنفسنا "بترحاب" للخصوص^(٤١). وبذلك الطريقة، تؤدي الأيديولوجية وظيفة إنتاج أنواع البشر متنوعة المهارات وبنوى الدرجات المختلفة من القدرة على المبادرة، وهي أنواع لازمة لإعادة إنتاج نمط الإنتاج الرأسمالي. نتيجة لذلك، نعيش في علاقة تخيلية أو خيالية مع علاقات وجودنا الواقعية؛ فنصدق أنفسنا في أننا أحرار في اختيار الفعل الذي تخضع به أنفسنا للإذعان.

إن الاعتراف بأن اللغة - بالإضافة إلى الظروف المادية للوجود - تلعب دوراً كبيراً في تقرير "الواقع" كما ندركه قد حرر النقد الماركسي من نهج التقليدي الواقعي في تناول الأدب. ويقترح الناقد الماركسي بيير ماشيري أن النصوص يجب أن تقرأ "وفقاً لأعراضها": فما لا يمكن قوله قد يكشف أكثر مما يكشفه المحتوى الصريح للنص^(٤٢). فالثغرات، والسكتات، وموضع تشوش الشكل ستنطق بما يجب كتبته، وبينما يمكننا الحفاظ على استمرارية الطبيعة التخيلية أو الخيالية التي نعيش فيها علاقات وجودنا الواقعية. وهكذا، فإن قراءة النصوص "وفقاً لأعراضها" تكاد تنتظر الطريقة التي يحل بها محل الحل النفسي شفرة أنواع الكبت اللاشعورية التي تظهر في لحظات الصمت وسقطات اللسان عند الكلام. وبقراءة لأشعور النص - ما لا يمكنه قوله - نكشف أنواع الكبت التي تعمل على دوام أوهام الأيديولوجية السائدة باعتبارها "حقيقة". وهذا النوع من الأطر النظرية هو الذي شكل ممارسة إعادة قراءة النصوص التي كتبها ذكور والتي استخدمناها في الفصل الأول.

من الواضح أن الموقع المركزي الذي تحتلته نظرية التحليل النفسي بالنسبة لتلك الاتجاهات الجديدة داخل الماركسية قد ساعد على تطوير نقد ماركسي ذي توجه نحو

النوع الاجتماعي. وفيما بين ١٩٧٦ و ١٩٧٩ صارت تلك الأفكار محدودة تركيز النقاش النقدي والممارسة النقدية وسط مجموعة من النساء كن يلتقين ببعضهن في لندن باعتبارهن جماعة النسويات الماركسيات^(٤٢). وقد أنتجن قراءات مبتكرة لأعمال الأخوات برونتي وباريت براوننج باستخدام نهج تأويلية تأخذ الأعراض في الاعتبار للكشف عن التوترات الموجودة في تلك النصوص بين النزعة النسوية الراديكالية الأولى وبين النزعة المحافظة المرتكزة على الطبقات. ونتج عن الذي لم تتمكن النصوص من قوله - المعرفة التي كبرتها عن التطابق الضمني بين المطالب السياسية لنساء الطبقة الوسطى والطبقة العاملة - ثغرات ومواضع تشوش في الكتابات. ما زال هذا الشكل من النهج ما بعد البنوي هو النمط السائد في الكثير من النقد النسوى الماركسي.

لكن، كما حدث مع تاريخ الحركات السحاقية والسوداء، أدى اعتناق النظرية إلى إثارة الجدل والقلق. وكالمعتاد، يركز هذا التاريخ على قضايا الهوية وعلى الموضع الأصلي للنضال الثوري. وتعبر النسوية الماركسية ميشيل باريت Michèle Barrett في كتابها "قهر النساء اليوم" Women's Oppression Today (١٩٨٠) عن تحفظ عميق على الميل للادعاء بأن اللغة هي الموقع المفضل للاشتباك السياسي. وهذا الرأى متصل بالمتقدرين والنقاد الأدبيين ومدهش لهم في أن، لكنها تصر على أنه "لابد من الحفاظ على التمييز بين هذا الشكل من النضال ونوع النضال الأكثر التصاقا بالأرض. هل يتعمّن علينا حقاً أن نرى مذبحة بيترلو، ويوم ويفتر بالاس العاصف في بتروجراد، والزحف الطويل، ومُفرزة طوارئ جرونويك - كنضال بين خطابات؟"^(٤٣) واعتراضها الثاني عبرت عنه أيضاً النسويات السحاقيات والسوداء: مشكلة دوام جدول عمل سياسي في حالة إدراك الهوية كشيء غير محدد. "من غير الواضح ما إذا كان مشروع تفكيك فئة المرأة يمكن أن يقدم لنا أبداً أساساً للسياسات النسوية. إذا لم تكن هناك "نساء" للتعبير عنهن، فما هي إذن المعايير التي نناضل وفقاً لها، وضد ماذا نناضل؟"^(٤٤)

لكن رغم هذا التناظر الظاهري بين اشتباك النقد النسوى السحاقى، والأسود، والماركسي مع ما بعد البنوية، يوجد في اعتقادى فرق ذو دلالة في تعبير باريت. فبينما تهتم النسويات السحاقيات والسوداء بمعضلة الهوية ، حيث تؤثر في جماعة

اجتماعية مقهورة، تستفيد باريت من أكثر المصطلحات عمومية "امرأة". لا يوجد أى خطأ في صياغة باريت؛ فمشكلة الهوية تثار بالتأكيد بالنسبة للنساء عموماً في احتياجهن للنضال الجماعي ضد سيادة الذكور. لكن، بافتراض أن باريت تعتنق الاتجاه الماركسي، يبدو أن هناك شيئاً من الغرابة في تخليها عن أي فكرة عن الطبقة في سياق اهتمامها بنضال النساء في الجملة التي اقتبسناها منها. ومن الغريب خصوصاً، أنها كماركسية لا تلتف الانتباه إلى معضلة الهوية الكائنة لدى امرأة الطبقة العاملة كموضوع تاريخي. وفي مقال مؤثر تدعو جوديث نيوتون وديبورا روزينفيلت، الناقدتان النسويتان الماركسيتان إلى اعتناق الخصوصية التاريخية من أجل تجنب "الجوهرية المأساوية الموجودة في الكثير من النقد النسوىالأمريكي، الذى تزعمان أنه يصور النساء على أنهن دائمًا وفي كل مكان ضحايا مأساويات لنظام أبوى متماسك في وحدة واحدة ضخمة"(٤٦). وهذا النهج التاريخي قد أنتج بعض الكتابات النقدية النسوية الممتازة، ووضع تحت الأضواء العلاقة المركبة دائمة التحول بين نساء الطبقة الوسطى وبين القوة السائدة. لكن لا توجد أى دراسة معززة لامرأة الطبقة العاملة، إذ تبقى غير معينة تاريخياً، وتظل رمزاً أسطورياً لعملية التضحية الجوهرية. إن هذا الاستبعاد في النقد الأدبي النسوى الماركسي أمر مدهش، ويبعد أنه يتطلب قراءة لنفسه وفقاً لأعراضه باعتبارها ما لا يمكن أن يقال - المكتوب - في أعمال الأكاديميات الأدبيات النسويات.

وأوضح سبب، بل حتى السبب الواضح بذلك، لهذا الاستبعاد هو عدم وجود كتابات ينتمين إلى الطبقة العاملة ، ولا نصوص تبرز خبرة نساء الطبقة العاملة. لكن ربما كان الغياب في حد ذاته أمراً يستدعي التفكير. كيف يمكن ربط قصص النساء الفقيرات التي لم يحكها أحد بالحبكات السائدة التي تملكتها من أجل تفسير خبرة النساء؟ من اللافت للنظر أن الكتابات الأفرو-أمريكيات قد أنتجت بعضاً من أقوى التمثيلات الأدبية للارتباط بين النوع الاجتماعي، والطبقات، والفقر. فقد استخدمت توني موريison، وأليس ووكر، ومايا أنجيلو تنوعة من أشكال السرد الروائي ليستكشفن الطبيعة المقلقة لبناء الذات بالنسبة للمرأة التي تجمع ما بين الفقر وسوداد

البشرة. وهذا أمر لا يثير الدهشة؛ فالمرأة السوداء في الولايات المتحدة الأمريكية ليست فقيرة بالضرورة، لكن من المرجح أن تكون فقيرة. ولو أن ما يستدعي الاهتمام هو ما إذا كان سواد البشرة يقدم بطريقة ما أساساً لحث ذاتي إيجابي (دعوة الذات إلى الصيرورة) وهو الأمر الذي لا يتاح بسهولة للمرأة إذا كانت من الطبقة العاملة.

وثقافة بريطانيا متنوعة الأعراق كثقافة الولايات المتحدة الأمريكية، وتوجد علامات إيجابية دالة على وجود حركة حية وليدة للكاتبات والفنانات السوداء هناك. "إن كتابات النساء السوداء في بريطانيا في تلك اللحظة تشتهر في احتياجها لترك إرث، والتزامها بذلك، فهذا استثمار لمصلحة جميع الشباب السود من الجنسين الذين لا يعرفون من خبرات الحياة إلا خبرة حياتهم في بريطانيا". "نحن نكتب لنحكي تاريخنا الخاص ، ولننطق صمت أمهاتنا ، لنتقاسم خبراتنا، ومباهجنا مع أخواتنا المنعزلات؛ لنساند بعضنا البعض كالجراء في حقل حنطة"(١٧). (لماذا يصعب تخيل حركة للكاتبات البيضاوات المنتيميات للطبقة العاملة لها مثل هذا الصوت المشترك عن وعن؟) في بريطانيا، كما هو الحال في الولايات المتحدة الأمريكية، يعني سواد بشرة المرأة وقوعها في فخ الفقر، وتعرضها للقهر المزدوج : للظلم العرقي والجنسى. وفي كتاب صدر حديثاً يضم كتابات بأقلام نساء سوداء ونساء من "العالم الثالث" يعيشن في بريطانيا حددت أغلبية المشاركات هويتهن بعبارات دالة على الضغوط الثلاثية التي تحدد الهوية، وهي الطبقة، والعرق، والنوع(١٨). تكتب الكثيرات من النساء عن إحساسهن بالعزلة عن وجهات نظر وأهداف النساء البيضاوات الناشطات المنتيميات للطبقة الوسطى. لكن لا يوجد في الكتاب أى تأمل حول خبرة وحياة النساء البيضاوات المنتيميات للطبقة العاملة.

هذا ليس نقداً. فرغم اهتمام النساء السوداء الواضح بالطبقة كبنية قاهرة، توجد الكثير من الأسباب الواضحة الوجيهة التي تقسر عدم استدعاء هؤلاء النساء السوداء لـأى صور للمرأة البيضاء المنتمية للطبقة العاملة. أحد هذه الأسباب هو غياب امرأة الطبقة العاملة البيضاء من التمثيل الثقافي. لا توجد هوية جمعية لنساء الطبقة العاملة. فقد بنيت هوية الطبقة العاملة على أنها هوية ذكورية. وبينى النساء

إلى مجال منفصل، هو مجال الإنجاب والخدمة المنزليّة، أتّكَ المنظرون الماركسيون وجودهن كهوية تاريخية واجتماعية، وهم يمارسون الآن تلك الحياة المعروفة بـ“ازاحتهن إلى مملكة بيولوجية خالصة. وقد أكد المؤرخون الذكور للطبقة العاملة، والكتاب الذكور المتنمون للطبقة العاملة، والسير الذاتيّة التي كتبها ذكور من الطبقة العاملة نتيجة تلك الإزاحة: فقد تم بناء الهوية الجمعية للطبقة العاملة كمصدر للفخر والاعتراف بالذات على أنها ذكورية”^(٤٤). تقدم تلك الكتابات باقلام ذكور شخصية أنشائية أضفى عليها الطابع الأسطوري، تعرف باسم أمّنا “our mam”， وهي صورة من صور الأمومة البطولية المضحية بذاتها.

ما أنواع القصص التي يتّبعن على بنات الطبقة العاملة أن يحكّينها؟ أى أسلمة يمكن أن تطرحها الاقتباسات التالية على قصص الثقافة السائدّة عن الأمومة؟ ما الذي تفترّج بشأن المشكلات التي تواجه بنات الطبقة العاملة في بناء إحساس إيجابي بذواتهن؟

كانت أمّنا أيضًا شديدة القسوة علينا . وكانت تكن لنا الكثير من الصغار، لا سيما أنا، ولم تتمكن أبداً من فهم لماذا ، ظللت هكذا حتى بلغت من العمر ما يسمح بـ“أباً ... وكثيراً ما شعرنا، أنا وليرا وفرانكي، براحة يدها تهوى علينا. لم نعرف أبداً لماذا تفعل هذا أحياناً، لكن الخيرزانة كانت تهبط من مكانها على الحائط. وإذا حاولنا أن نركض هرباً كنا نتال علقة ساخنة حقاً. لم يكن لدى أي من والدينا ولا من الجيران أي وقت ليمنحونا الحب أو العطف، ولم يعيروا متابعينا أذناً صاغية. [ثم تخبرها شقيقاتها الأكبر سنًا فيما بعد] لم ترغب أمّي في حب أبي ولا في إنجاب المزيد من الأطفال. لقد أنجبت ثلاثة عشر طفلاً، وهو عدد يسمى “دستة الخباز”. وكانت أنت الطفلة الثالثة عشرة، وكانت أمّنا تسميك “حكاكة القدر”^(٤٥).

كان اتجاهها نحو إنجاب الأطفال غامضاً؛ لم يكن الأمر أنها تعجز عن فعل ذلك، أكثر مما كان أنها لا ترغب في ذلك. وقد شعرت بمرارة شديدة لأن العذراء مريم نالت ذلك أولاً . وهكذا، فعلت هي ثانية أفضل شيء ورتبت للحصول على طفل لقيط. وكانت أنا هذا الطفل^(٤٦).

إن غضب أمي يهينني؛ كلماتها تحتك بوجنتي حتى تتقرحان،
وأنا أبكي. أنا أعرف أنها ليست غاضبة مني، لكن من مرضي.
أنا أعتقد أنها تحتقر ضعفي الذي أتاحت للمرض أن يتملّكتني.
عما قريب لن أمرض، سأرفض أن أمرض^(٥٢).

إن مثل هذه الكتابات تتحدى أي تعليميات ثقافية عن الأمومة، وأى إضفاء للطابع المثالي على الأمومة. الأمومة ليست حالة عامة. فهي تُبني اجتماعياً وتتجسد في إطار مجموعة خاصة من الظروف الاقتصادية والمادية تتدخل وتفاعل مع توقعات وقيم مرتبطة بالدور ولها نفس القدر من الخصوصية^(٥٣). إن الحديث عن الأمومي في غياب الخصوصية التاريخية والاجتماعية شيء بلا معنى. من جهة أخرى، توحى كتابات النساء السوداوات والبيضاوات بأن الفقر قد يشكل قصصاً متشابهة لهوية النساء التي تخطي الحدود العرقية. والفقرات المقتبسة تشير بوضوح إلى الصعوبة القصوى التي تواجه فتاة الطبقة العاملة في التعرف على ذات يمكن قبولها. فهي تعيش التناقض الأليم بين معرفة نفسها كعبد غير مرغوب فيه وترى في مرأة هذا الألم ذاتها المستقبلية ذاتات محملة بالأعباء، وكأنم لا ترغب في الأمومة. وفي إحدى الدراسات النقدية القليلة التي تناولت امرأة الطبقة العاملة ذات، تذكر كارولين ستيدمان Carolyn Steedman أمها وهي تكرر القول "لا تتجنبي أطفالاً أبداً يا عزيزتي ... إنهم يدمرون حياتك"^(٥٤). إن قصة أمها، كالشخص التي قصتها هي على بناتها، كانت روايات عن عدم التحقق، عن الأميرة التي لم تتعثر أبداً على أمير ولا على مملكة. "لقد كانت قصصاً مصممة كي تريني انعدام العدل المربع في الأشياء، الثقافة السرية للتوق إلى ما لن تحصل عليه الواحدة منا أبداً"^(٥٥). وقد كانت الهوية المقلقة، المنعزلة، القائمة على أساس استهلاكي التي ينتمي إليها أمها لنفسها محاولة للرد على هذا التوق. وتلمع ستيدمان إلى أن هذا قد يكون الرواية الخفية للكثيرات من نساء الطبقة العاملة: "إن وجوه النساء المصطفات في الطوابير تعبّر عن رغبات لم تتحقق؛ لو نظرنا، لوجدنا الكثيرات من النساء اللاتي أصبن بالجنون بهذه الطريقة، كما حدث لأمي"^(٥٦).

إنى مغرمة بالتوازيات الموجودة بين قصة أم ستيدمان والرواية الخيالية عن بيوكولا برييدلاف Peccola Breedlove وأمها فى رواية تونى موريسون "أكثر العيون زرقة"

، بيكونا ترفضها أمها لحساب الابنة الصغيرة الشقراء لخدومتها البيضاء، فتحلم بيكونا بتحول شبيه بما يحدث في القصص الخرافية يجعلها جميلة ومحبوبة. وتصل إلى ضارعة من أجل الحصول على عينين زرقاويين تشبهان عيني شيرلى تيمبل. وتفشل القصص الخرافية أيضاً مع بيكونا. وما كانت في حاجة لاكتشافه هو أن "الأسود جميل"، وليس العيون الزرقاء هي الجميلة؛ حيث ذاتي يصير ممكناً عن طريق هوية سياسية مبنية. لكن أى رواية هي المتاحة لبناء صورة ذات إيجابية؟ ليست دمية للنساء التواقات التي أشارت إليها ستيدمان: النساء اللاتي يطاردهن الفقر، النساء المنفيات من قصة خرافية استهلاكية لم يحدث أبداً أن تجلت صورهن فيها؟ ربما ما عدا أن يشعرون بأنهن لسن دميمات لأنهن لسن سوداوات؟ يوحى هذا الوضع بالاحتياج لما تسميه سبيفاك الإحساس بالهوية الاستراتيجية عندما "يُخدم مصلحة سياسية مرئية على نحو دقيق". كيف يمكن إنتاج القصص التي يمكن أن تبني مثل هذه الهوية؟ هل من الضروري وجود نوع من الإحساس بـ"أنا" حتى ولو على نحو استراتيجي (ربما يكون الأفضل عندما تعرف كاستراتيجية، كخيال روائي) لادعاء امتلاك صوت إطلاقاً؟ تكتب جانيت وينترسون: "عندما تجدين صوتك، يمكن أن يسمعك الآخرون"؛ لكنها تسجل أيضاً الأثر الإيجابي لطقوتها الإنجيلية: "لقد انتقمت للرب وقد اصطفاني، ولأنَّ الرب كان يقويني، كان بإمكانني أن أفعل أى شيء" (٥٧). وهذا يقدم تبايناً شديداً مع هؤلاء البنات المتنميات للطبقة العاملة، واللاتي يعينن أنفسهن على أنهن لسن إلا عبئاً على أمهاتهن.

إن قصصهن هامة، حتى ولو بسبب أن غيابهن يشوّه الطريقة التي نفسر بها بقية الروايات. إن قضية الهوية تحتل موقع القلب من شبكة من الجدالات النسوية العاجلة. نحن نحتاج إلى نظرية يمكن أن تقدم لنا تصوراً عن إمكانية الحصول على القوة السياسية وعن إنتاج الصوت، عن النصوص. يبدو أن الاستراتيجية النظرية هي أكثر طريقة واحدة لفهم هذا. والاستراتيجية النظرية هي عملية سرد روائي ذات استجابة لمتطلبات خاصة: تاريخية، وثقافية، وجنسية. وقد تكون الطريقة الأخرى لرؤية هذا هي أن يرى كرواية خيالية ضرورية، مثلاً يحدث عندما تأخذ شخصيات روايات أنجيلا

كارتر على عانتهن القيام بدور الأمهات الضروري، لكنهن يمارسن تلك الهوية بحب واع دائماً بالخيال الروائي على نحو كوميدي. والكتابة كما هو عهدها بها دائماً، تسبق النظرية. والكثير من الأعمال الحالية التي تكتبها نساء تنتقل باستمرار عبر حدود السيرة الذاتية، والواقعية، والتجريبية، والقوالب التقليدية السابقة للحكايات الخرافية والأناشيد. تكتب وينترسون: "البرتقال رواية تجريبية، فاهتماماتها مضادة للخط المستقيم. إنها تقدم بنية روانية مركبة متذكرة في شكل بنية بسيطة، وهي تستخدم كماً كبيراً من الحصيلة اللغوية وتركيباً مستقيماً ساحراً للجمل ... هل البرتقال رواية سيرة ذاتية؟ لا إطلاقاً، ونعم بالطبع"^(٥٨).

إنني لا أقترح أن نعلى من قيمة أنواع النصوص التي تبدو قادرة على المزج بين التجديد والتقاليد، وبذلك تتجاوز التعارض العقيم بين الكتابة الواقعية والطليعية بحيث ترفعها فوق جميع ما عادها. فهذا لن يكون إلا بناء لتراث هرمي جمالي آخر. لابد أن تهدف خبرات القراءة إلى الاستجابة بكفاءة للأشكال المتعددة للكتابة التي تمكّن النساء. ومن الواضح أن مسألة القيمة الأدبية تظل مجالاً كبيراً آخر من مجالات التحدي التي تواجه الناقدات الأدبيات النسويات . وقد كانت دائماً مشغولة على نحو وثيق بسياسات الهوية. لقد بدأ النقد النسوى بالطالبة بوضع المزيد من النصوص التي ألفتها نساء في التراث الأدبي، وبمقاومة إساءة تمثيل النساء في النصوص التي يؤلفها ذكور؛ وقد أصررت النساء السحاقيات، والأفرو-أمريكيات، وما بعد الكولونياليات بدورهن على أن يُمثّلن في التراث الأدبي. لكن قد يبدو الاستمرار في طرح مثل هذه المطالب بعبارات التمثيل المتساوی أمراً لا يفي بالغرض. فكتابات النساء أفضل كثيراً من هذا: فالمطلوب إدخالها في التراث لأنها شديدة القوة، والإبتكار، والكمال بحيث لا يصح أن تظل خارجه. وهذا لا يعني الارتداد إلى الادعاءات الخادعة بوجود سمات أدبية جمالية خالصة. فالأحكام تصدر دائماً من موقع أيديولوجية، لكن الاعتراف بهذا لا يعني محو فهمنا واحتياجنا لتقدير الأعمال الأدبية. ليست جميع كتابات النساء على نفس الدرجة من الجودة، رغم أنها تكون دائماً مدهشة. ما الذي أعنيه بـ"الجودة"؟ لا يوجد لدى أي إجابة سهلة أو متاحة حالياً، لكن هذا لا يعني أن الناقدات

النسويات يجب أن يراوغن في هذه القضية. يمكننا أن نبدأ في التفكير في هذا، الآن، من موقع القوة - من موقع كتابة النساء. إن النقد النسوى يميل بفطرته إلى محاكمة ذاته، بكل معنى الكلمة - من حسن الحظ - لأن جدالاته تتمحض عن ظهور الحركة التالية إلى الأمام. إن كتابات النساء - الأدبية والنقدية - سجل جدل للإنجازات التي أنتجها النضال من أجل التغلب على العقبات.

ملخص لأهم النقاط

- ١- النقد النسوى يستجوب نفسه، وبالتالي يجدد نفسه. والجدالات الحالية (التي أثيرت بسبب انتشار نظرية ما بعد البنوية منذ ثمانينيات القرن العشرين) حول تكوين التراث الأدبى، ومعضلة الهوية وسياسات القوالب التجريبية مقابل الواقعية عبرت عنها النساء السحاقيات، والسوداوات، والمنتيميات للطبقة العاملة على نحو عاجل.
- ٢- بدأ النقد النسوى السحاقى بالاحتياج إلى إعلان هوية سحاقية إيجابية مقاومة ما هو سائد من ربط السحاق بالخطيئة والمرض. وقد تم بناء تراث أدبى سحاقى لتعزيز هذا التراث الإيجابى غير الرسمى. وقد دعت الكتابات السحاقية فى الولايات المتحدة الأمريكية فى سبعينيات القرن العشرين إلى نزعة انفصالية جوهيرية راديكالية تقوم على أساس "متصل سحاقى" مدرك فى جميع خبرات النساء.
- ٣- بحلول منتصف ثمانينيات القرن العشرين فككت النظرية ما بعد البنوية وجهة النظر الجوهرية عن الذات، وأدت إلى إثارة معضلة الهوية بالنسبة للنقدات السحاقيات: كيف يمكن الحفاظ على دوام تراث أدبى كجزء من جدول العمل السياسي مقاومة رهاب الجنسية المثلية إذا كانت الهوية تدرك على أنها تعددية وغير محددة؟
- ٤- يبدو أن بعض الكتابات الإبداعية السحاقية تتغلب على تلك المشكلة بالمزج بين التقنيتين الواقعية والتجريبية لبناء "شخصيات" سحاقية إيجابية ليتعاطف معها القارئ / القارئة وجداً نيا . بينما يشنن في نفس الوقت إلى طابعها الخيالي الروائي.
- ٥- تعانى الكتابات السوداوات من القهر المزدوج الناتج عن انتقائهن العرقي ونوعهن الاجتماعي؛ وحركة الوعي الأسود التى قامت فى سبعينيات القرن العشرين

كانت غالباً شوفينية من حيث احتفانها بالرجلة السوداء ، ومنذ ثمانينات القرن العشرين أنشأت الكاتبات السوداوات تراثهن الأدبي الخاص، وهن أكثر ترددًا من الرجال السود في اعتناق تفكك السواد كمصدر للهوية.

٦- كاتبات "العالم الثالث" واقعات هن أيضاً في فخ القهر المزدوج بسبب انتمائهن العرقي ونوعهن الاجتماعي. وقد أعطت حركات النضال من أجل التحرر الوطني مكاناً هاماً للأدب باعتباره وسيلة لإعادة بناء هوية قومية معارضة للصور الإمبريالية المهيمنة.

٧- لكن الكثير من هذه الكاتبات الأدبية تمثل النساء بطريقة نمطية جداً. والنظريات القومية تستخدم استعارات مثالية لـ "الأرض الأم" و"اللغة الأم" لكن هذا يضفي طابعاً أسطورياً على النساء، بينما النساء مهمشات من حياة الأمة الفعلية.

٨- نساء "العالم الثالث" المعارضات يمكن أن يتهمن بأنهن "مقلدات للغرب" ، من ثم يجب على كاتبات "العالم الثالث" أن يفككن صورة الأنوثة الجوهرية القومية بينما هن يبنين هوية قومية إيجابية للنساء. لعمل هذا فإنهن أيضاً يكتبن على خط تقاطع الواقعية مع التجريبية ، ويعدن إلى التراث الشفاهي.

٩- حررت الماركسية ما بعد البنوية الفرنسية النقد الأدبي الماركسي من ارتباطه بالواقعية. وتحول الانتباه من المحددات الاقتصادية والمادية للهوية الطبقية إلى أهمية الأيديولوجية واللغة (الخطاب) في بناء النوات.

١٠- يمكن قراءة النصوص الأدبية "وفقاً للأعراض التي تظهر عليها" لكشف الأيديولوجية التي أنتجتها. إن مركبة نظرية التحليل النفسي في هذا النهج قد جعلته نهجاً مفيداً لتطوير نقد نسوى ماركسي ذي توجه نحو النوع الاجتماعي.

١١- لكن لا يوجد اعتراف بمشكلة الهوية الكائنة في احتياج نساء الطبقة العاملة إلى بناء ذات. إن تراث الطبقة العاملة هو قصة تعتبر الهوية الجمعية ذكرية. وعلى عكس الكاتبات السوداوات ، يبدو أن نساء الطبقة العاملة في بريطانيا نادرًا ما يجدن صوتاً أدبياً معبراً عنهن.

١٢- إن الحاجة لبناء نظرية "استراتيجية" للهوية تظل قضية هامة على جدول أعمال النسويات. ويتعلق بهذا الحاجة إلى جماليات نسوية يمكن أن تعرف على نحو وافٍ بكل أشكال كتابات النساء التي تؤدي إلى تمكينهن.

اقتراحات بمزيد من القراءات

النقد السحافي

Bonnie Zimmerman, "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism", in Showalter ed., The New Feminist criticism, pp. 200 - 24.

Bonnie Zimmerman, "Lesbians Like This and That: Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties", in Munt ed., New Lesbian Criticism, pp. 1 - 15.

Barbara Smith, "The Truth That Never Hurts: Black Lesbian Fiction in the 1980s", in Warhol and Herndl eds., Feminisms, pp. 690 - 712

النقد الأسود وما بعد الكولونيالي

Barbara Smith, "Toward a Black Feminist Criticism", in Showalter ed., The New Feminist Criticism, pp. 168 - 85

Valerie Smith, "Gender and Afro-Americanist Literary Theory and Criticism", in Showalter ed., Speaking of Gender, pp. 56 - 70

Alice Walker, In Search of Our Mothers' Garden, esp. pp. 231 - 331

Gayatri Chakravorty spivak, "French Feminism in an International Frame", in In Other Worlds, pp. 134 - 53

وقد أعيد طبع هذه المقالة في:

Belsey and Moore eds., The Feminist Reader, pp. 175 - 95 , and Mary Eagleton ed., Feminist Literary Criticism, pp. 83 - 109

هذه المقالة ليست سهلة لكنها كانت مؤثرة، كما يتضح من كثرة إعادة طبعها.

النقد النسوى الماركسي

Judith Newton and Deborah Rosenfelt,"Introductoin: Toward a Material Feminist Criticism", in Newton and Rosenfelt eds., Feminist Criticism and Social Change, pp. xv-xxxix.

هذا الكتاب Sara Mills et al., Feminist Readings/Feminists Reading, pp. 187-226

يقدم قراءة نسوية للماركسية.

هوامش

(١) لقد نشب هذا الجدال داخل الماركسية الأوروبية. وقد نقد الموقف السوفياتي الرسمي، كما مارسه ودعا إليه الناقد الماركسي البارز جورج لوكياش، الكتابة الحداثية التجريبية التي أنتجت في بدايات القرن العشرين بصفتها ذاتية وفردية. تطلب الفن السوفياتي القوالب الواقعية التي مثلت الأفراد في علاقتهم بالعالم الاجتماعي. وجهة النظر المقابلة جادل فيها تيودور أبورون الذي ذكر أن الفن الحداثي كان أكثر تقدمية، لأنه تحدى المفاهيم التقليدية على نحو جذري. للاطلاع على أهم التعبيرات عن هذا الجدال انظرى/انظر:

Robert Taylor, ed, *Aesthetics and Politics*

Steedman, *Landscapes for a Good Woman*, p. 5. (٢)

(٣) كتاب Rule, Lesbian Images, pp. 791-902 يقدم عرضاً للخطوط العريضة لتاريخ هذا الموضوع. Kate Adams, Making the World Safe for the Missionary Position: "Images of the Lesbian in the Post-War II America", in Jay and Glasgow eds., *Lesbian Texts and Contexts*, pp. 255 - 74

Rule, *Lesbian Images*, p. 3. (٤)

Faderman, Surpassing the Love of Men, p. 48. (٥)

(٦) المرجع السابق ص ١٤٢.

(٧) للاطلاع على تقرير شخصي لانفصالية سبعينيات القرن العشرين انظرى/انظر "The Politics of Separatism and Lesbian Utopian Fiction", in Munt ed., *New Lesbian Criticism*, pp.133 - 52

Rich, Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", Signs, reprinted in (٨) Snitow, Stansell and Thompson eds., *Power of Desire*, pp. 212-241.

Rich, The Fact of a Doorframe, p. 264 (٩)

Witting, The Straight Mind and Other Essays,, P.59 (١٠)

(١١) المرجع السابق ص ٦.

(١٢) المرجع السابق ص ٦٠ . يمكنكم تذكر الاقتباس الذى أخذته من روبرت لوبل فى الفصل الثانى، الذى يرسم شعر سيلفيا بلايث بذلك الطريقة إلى حد بعيد، مما يخفى أنه أنتج عن طريق عمل، والنقد النكود يفكرون نموذجياً فى كتابات النساء على أنها أمر لا ينفصل عن الجسد الأنثوى.

(١٢) انظرى/انظر مناقشة ويتبع لهذا الموضوع في The Straight Mind and other Essays, pp. 76 - 89

(١٤) المرجع السابق من ٢٠ .

(١٥) المرجع السابق من ٤٦ .

(١٦) للاطلاع على نقاش أكثر تفصيلاً لهذا الموضوع انظرى/انظر Diana Fuss, "Monique Wittig's Anti-essentialist Materialism", in Essentially Speaking, pp.

Reina Lewis, The Death of the Author and the Resurrection of the Dyke", in Munt ed., New Lesbian Criticism, p. 19.

Bonnie Zimmerman, "Lesbians Like This and That: Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties", ibid., p. 2.

وقد أعيد طباعة المقالة المبكرة لزيمerman، What Has Never Been: An Overview of Lesbian Criticism"

وهى واحدة من الكتابات المؤسسة للنقد السحاقي فى Showalter ed., The New Feminist Criticism, pp. 200-224.

Zimmerman, Lesbians Like This and That", p. 8. (١٩)

(٢٠) المرجع السابق من ٩ .

(٢١) انظرى/انظر مثلاً Caroline Rooney, "Dangerous Knowledge", in Nasta ed., Mother-lands, pp. 101-103; Gayatri Chakravorty Spivak, In Other Worlds, p.103.

(٢٢) المرجع السابق من ١٣٥ .

(٢٣) للاطلاع على تقرير عن علاقة هذا التاريخ بالنقد النسوى الأسود انظرى/انظر Valerie Smith, "Gender and Afro-American Literary Theory and Criticism", in Showalter ed., Speaking of Gender, pp. 56-70.

Barbara Smith, "Towards a Black Feminist Criticism", in Showalter ed., The New Feminist Criticism, p. 168. (٢٤)

(٢٥) للاطلاع على تقرير موجز عن تلك التطورات انظرى/انظر Wall, Introduction: "Taking Positions and Changing Words". In Wall ed., Changing our Own Words, pp. 1-15.

وأنظرى/انظر أيضاً Valerie Smith, "Gender and Afro-Americanist Literary Theory and Criticism".

(٢٦) للاطلاع على تعبير عن تلك التحفظات انظرى/انظر Barbara Christian, "But What Do We Think We Are Doing Anyway: The State of Black Feminist Criticism(s) or My Version of a Little Bit of History", in Wall ed., Changing our Own Words, pp. 58-74.

Morrison, "Living Memory", City Limits (31 March - 7 April 1988) p. 11. (٢٧)

Morrison, "Rootedness: The Ancestor as Foundation", in Walder ed., Literature (٢٨)
in the Modern World, p. 327.

(٢٩) المرجع السابق ص ٢٢٠ .

(٣٠) أكثر نصوص هذين الكاتبين تأثيراً هي : Fanon, Black Skin, White Masks; and The Wretched of the Earth, Said, Orientalism.

Jane Miller, Seduc-
للاطلاع على نقد نسوي لاعمالهما باعتبارها كتابات مذكورة انترني/انظر tions, pp. 108-135.

Aidoo, our Sister Killjoy, p. (٣١)

(٣٢) أدين هنا لقراءة كارولين روبي لتلك الرواية:

Caroline Rooney, Dangerous Knowledge' and the Poetics of Survival: A Reading
of Our Sister Killjoy and A Question of Power", in Nasta ed., Motherlands, pp. 99-
126.

Boehmer, Stories of Women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early (٣٣)
Fiction of Flora Nwapa", ibid., p. 7.

Mahasweta Devi, Draupadi", in Spivak, In Other Worlds, p. 194. (٣٤)

(٣٥) المرجع السابق ص ١٩٥ .

(٣٦) المرجع السابق ص ١٩٦ .

(٣٧) المرجع السابق ص ٢٠٥ .

(٣٨) المرجع السابق ص ١٧٩ .

(٣٩) انترني/انظر الملاحظة رقم ١ في هذا الهاشم. وللاطلاع على تقرير مفيد عن النقد الأدبي الماركسي
انظر/انظر Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism

(٤٠) كتاب 187-187 Coward, Patriarchal Precedents, pp. 163-187 يقدم تصوراً لـ "مسألة المرأة" في
الماركسية المبكرة. انظر/انظر أيضاً Heidi Hartman, The Unhappy Marriage of Marxism
and Feminism", in Sargent ed., The Unhappy Marriage of Marxism and Femi-
nism, pp. 1-41.

Althusser, Ideology and ideological State Apparatuses" in Essays on Ideology (٤١)

وأكثر الشروح الإيضاحية إثارة لفكرة التوسيع عن "الحث بالإلحاح interpellation يوجد في-
Wil- Belsey, Critical Practice, liamson, Decoding Advertisements, pp. 40-70
Belsey, Critical Practice, liamson, Decoding Advertisements, pp. 40-70
Sherman, pp. 56-84 شرحاً مفيداً لتلك الفكرة.

Belsey, Critical Practice, pp. . Macherey, A Theory of Literary Production (٤٢) كما أن . يقدم مدخل لقراءة ماشيري . ٤٢-٣٠١

(٤٣) تقدم كورا كابلان Cora Caplan، وهي إحدى عضوات الجماعة، تقريراً عن الإثارة الناتجة عن التعرف على النظرية الفeministية للمرة الأولى في The Feminist Politics of Literary Theory" ، in Sea Changes, pp. 66-75 . كما أعيدت طباعة نسخة من مقال ماري جاكوباس عن Villette لحساب Jacobus ed., Women Writing and Writing about Women, pp. 42-60

Barrett, Ideology and the Cultural Production of Gender" ، reprinted in Newton (٤٤) and Rosenfelt eds., Feminist Criticism and Social Change, p. 72.

هذا المقال مقتبس من كتاب باريت Women's Oppression Today ، وهو يعطي تصوراً بليفاً محكماً عن أفكارها الرئيسية.

(٤٥) المرجع السابق.

(٤٦) Newoton and Rosenfelt, Introduction" ibid., pp. xvi-xvii . توسيع ثيوفين هذا الجدال يقدم مثلاً طيباً عن نهجها التاريخي الخاص في Making and Remaking- History: Another Look at Patriarchy" ، in Benstock, Feminist Issues in Literary Scholarship, pp. 124-140.

Grewal et al., eds., Charting the Journey, p. 99. (٤٧)

(٤٨) المرجع السابق.

(٤٩) للاطلاع على نقاش حول ذلك الموضوع انظر/انظر Jane Miller, Seductoins, pp. 38-69 . Dayous, Her People, pp. 6, 9. (٥٠)

Winterson, Oranges are not the Only Fruit, pp. 3-4. (٥١)

Morrison, The Bluest Eye, p. 15. (٥٢)

(٥٣) هناك تمثيل آخر للأمن المتنمية للطبقة العاملة في Olsen, "I Stand Here Ironing" ، in Tell Me a Riddle and Yonnandio, pp.13-25.

Steedman, Landscape for a Good Woman, p. 17. (٥٤)

(٥٥) المرجع السابق من ٨.

(٥٦) المرجع السابق من ٢٢.

(٥٧) حوار في جريدة الجارديان (عدد ٦٢ أغسطس ٢٠١١) ص ٩٢.

Winterson, Oranges are not the Only Fruit. p. xiv. (٥٨)

ثبوت بالمصطلحات

(مرتبة حسب الأبجدية العربية)

الأبوبية: *patriarchy*

نظام اجتماعي تعطى فيه امتيازات لمصالح وقوة الذكور ويتم فيه إخضاع النساء لسلطة الذكور.

إجمالي: *totalizing*

يستخدم هذا المصطلح في الخطاب النظري الحالى للإيحاء بفرض وحجة مفاهيمية وكمال يتجاهل أو لا يسمح بالوجود الفعلى للتنوع وعدم الكمال. من ثم يمكن أن يعمل مصطلح مثل "تضال المرأة" بطريقة إجمالية لطمس الأشكال الكثيرة المتنوعة الخاصة بالنشاط السياسي للنساء. انظرى/انظر أيضاً إغلاق.

الإزاحة: *displacement*

انظرى/انظر التكثيف

ازدواجية الميول الجنسية: *bisexuality*

هذا المصطلح مأخوذ من نظرية فرويد عن الحالة الجنسية للرضيع . فى المرحلة الأولى ما قبل الأوديبية من سن الرضاعة لا تتمايز الحالة الجنسية للرضيع من الإناث

والذكور؛ فهى تجمع بين الإيجابية والسلبية ولا تقتصر على أى منطقة بعينها من الجسم.

الإغلاق: closure:

يدل هذا المصطلح على حل المشكلات، ومناطق الغموض، و الشكوك من أجل إنتاج حس بمعنى معروف يمكن فهمه للنص، و الشخصيات، و الكلمات. انظر/انظر أيضا الإجمالية *totalizing* و المعنى الأحادي *unitary meaning*.

الأم ما قبل الأوديبية: pre-Oedipal mother:

الإدراك التخييلي للأم كما يبنيه الطفل قبل حدوث الأزمة الأوديبية، ومن ثم قبل دخوله في النظام الاجتماعي للمعنى - النظام الرمزي - والأم ما قبل الأوديبية ليست لها علاقة كبيرة بالأم الحقيقة.

الأيديولوجية: ideology:

نسق للمعنى يعتقد الإنسان عن وعي، أو الإدراك الطبيعي للذات و العالم الذي يبني مع دخول الفرد في إطار النظام الاجتماعي. وهذا المعنى الأوسع المحدد للأيديولوجية يربط بأعمال لويس التوسيير. انظر/انظر أيضا الحث (الإلحاد).

تخيلي: Imaginary:

مصطلح استخدمه لakan للإشارة إلى المرحلة الأولى ما قبل الأوديبية من سن الرضاعة، التي تبني فيها علاقة الطفل بالواقع بواسطة الخيال و الرغبات الترجسية.

التراث الأدبي: Canon:

مجموعة النصوص التي يدرك المثقفون أنها نصوص بارزة تستحق التقدير بسبب سماتها الجمالية و انتساب "الحقيقة" لها. و يشير المصطلح على المستوى الكنسى إلى الأعمال التي تُقبل باعتبار أن لها سلطة دينية.

التغاير: heterogeneity:

انظرى/انظر المعنى الأحادى

التفكيك: deconstruction:

مصطلح يرتبط بأعمال جاك دريدا. تسعى القراءة التفكيكية إلى "فك" منطق التراتبيات الهرمية الثانية ، وكشف غموض عمل مركبة الكلمة في النصوص. وهذا معناه الاعتقاد بأن "المعنى" و "الحقيقة" لا يضمّنها إلا وجودهما العالمي خارج الكلمات نفسها، إما كشعور للمؤلف، أو كشعور للفرد، أو كإله. انظرى/انظر أيضا المؤلف author.

التكثيف والإزاحة: condensation and displacement:

مصطلحان استخدمهما فرويد في عمله عن الأحلام لوصف عمليات اللاشعور. العلامة المفردة (كلمة، صوت، صورة ... الخ) تكتُب في ذاتها مجموعة كاملة من المشاعر والمعانى المحرمة على مستوى الشعور؛ والرغبات المكبوتة تخترق سلسلة من العلامات المتداعية كإزاحة لدافع يتم رفض تحقيقه في الواقع الاجتماعى. انظرى/انظر أيضا الرغبة desire.

تناص: intertexuality

مصطلح أنتجته جوليا كريستيفا ليحل محل مصطلح "النزعية الحوارية" (الذى استخدمه ميخائيل باختين)، ويحتفظ إلى حد بعيد بنفس معنى هذا المصطلح الأخير. يشير المصطلحان إلى اللقاء التفاعلى (الحوار) بين نظامين أو أكثر من نظم المعنى أو "النصوص" فى إطار كلمة، أو نطق، أو نص واحد، يبدو متفرداً (غير مرتبط بغيره) ظاهرياً. ويوجد داخل النص "نص" اللاشعور بالإضافة إلى المعنى الشعورى الذى يقصده الكاتب/ الكاتبة، كما تظل الاستخدامات "النصوص" السابقة نشطة فعالة فى إطار استخدام الكاتب/ الكاتبة لها - من ثم تكون جميع الكتابات و المنطوقات تفاعلاً حوارياً متبادلاً بين عدة أصوات، أى تناص.

ثنائيات متعارضة: binary opposition

مصطلحان يعتبران مضادان لبعضهما البعض بشكل مباشر، مثل فاتح/ داكن، ثقافة/ طبيعة، خير/ شر. و هذه الثنائيات المتعارضة تبني نظامانا المفاهيمي إلى حد بعيد، و عادة ما يكون لأحد المصطلحين مرتبة تعلو على مرتبة المصطلح الثاني. لكن الخبرة التفكيكية ترينا أن المصطلح "الأعلى مرتبة" يعتمد على المصطلح "الأقل مرتبة" في الحصول على معناه ، والعكس بالعكس (انظرى/ انظر التفكك deconstruction).

جماليات: aesthetics

هي دراسة تنظيم وتقنيات و ممارسة أشكال الأعمال الأدبية

المجوهرية: essentialism

الاعتقاد بأن الصفات موروثة فطرياً و مميزة للشيء الذى يتصرف بها، مثل وجود صفات معينة عامة تميز جميع النساء. و غالباً ما يعتقد أن تلك الصفات مشتقة من

بيولوجيا الأنثى ، وهي من ثم حتمية ، ويشار إلى هذا الاعتقاد أيضا باسم الحتمية البيولوجية.

الحتمية: **determinism**

انظرى/انظر الجوهرية

الحتمية البيولوجية: **biological determinism**

انظرى/انظر الجوهرية. **essentialism**.

حث (إلاح): **interpellation**

مصطلح استخدمه لويس التوسيير لوصف الطريقة التي تستخدمها اللغة لـ "تناديَنا" للدخول في هوية أثناء تعرفنا على *بننا* نفساً في نسق المعنى الخاص باللغة، واتخاذنا لموقعنا المتوقع مما اتخذه في بنية هذا النسق. هذا الفكر يتحدى على نحو راديكالي مفهوم الفرد ككائن مستقل، متماسك، ذي هوية موحدة، مؤلف قصدى لكلماتها/كلماتها، وأفكاره/أفكارها، وأفعالها/أفعالها وصاحب/صاحب سلطة على تلك الكلمات والأفكار والأفعال. وللإيحاء بأشخاص الفرد لأثر عملية *الحث المُلح* التي تنتج الهوية الاجتماعية، يستخدم مصطلح "الذات المتأثرة" *subject* للدلالة على "الفرد".

المحدثة: **Modernism**

يشير هذا المصطلح عادة للأعمال، والخبرات، والاتجاهات الفنية والثقافية التي ظهرت في العقدين أو الثلاثة عقود الأولى من القرن العشرين. وقد أعلن الحداثيون

الطبيعة التجديدية لأعمالهم ، كما أعلنوا هجومهم على الأشكال، و القيم، و المفاهيم التقليدية.

الخبرة الخطابية *discursive practice:*

انظرى/انظر الخطاب

المخطاب *discourse:*

مصطلح يرتبط غالبا بعامل ميشيل فوكو الذى يربطه بعمل القوة. و هو يدل على استخدام اللغة فى موضع تارىخي و اجتماعى -خبرة خطابية- تحافظ على دوام الحصيلة اللغوية، و الافتراضات، و القيم، و المصالح المشتركة، مثلما الخطاب الطبى، خطاب المراهقين، الخبرة الخطابية لتعلم اللغة الإنجليزية.

دلائلى *semiotic:*

مصطلح تستخدeme جوليا كريستيفا لتشير إلى التنظيم الأول للواقع، السابق على اللغة اللفظية لكنه اجتماعى بالفعل، و الذى يوجد فى أولى فترات المرحلة ما قبل الادبية من سن الرضاعة. هكذا يتأسس التنظيم الدلائلى أو "النزعـة التنظيمية" على أساس علاقـة الطـفل بـالـأـم، و يتمـيز بـسيـادة الأنـماـط الإـيقـاعـيـة و الدـوـافـع الجنسـيـة الشـهـوـيـة الـحـيـوـيـة (الـلـيـدـيـة)، و يتـأـثـرـ بالـلـمـسـ و الصـوتـ بـقـرـ ما يتـأـثـرـ بـالـبـصـارـ.

ذات متأثرة *subject:*

انظرى/انظر حـثـ (إـلـاحـ)

الذات المتأثرة للكاتب/ الكاتبة: writing subject:

انظر/ انظر مؤلف

الرغبة: desire:

مصطلح يرتبط بنظرية التحليل النفسي، خاصة نظرية جاك لاكان. يجب على الطفل حتى يتمكن من دخول النظام الاجتماعي كائن اجتماعي أن ينفصل عن وحدته المشتركة الموسعة مع الأم ما قبل الأدبية. هكذا تبني الهوية الذاتية على أساس نقص الجسد الأمومي. هذا النقص ينتج رغبة لا شعورية لا تتمكن أبداً من استعادة الوفرة الأمومية، وهي تزيح نفسها إلى سلسلة من المعانى الاجتماعية التي لا يمكن أن تشبعها. والرغبة تتعارض مع "العوز" و "الحاجة" اللذين يكون لهما موضوع خاص يمكن طلبها، لكن الرغبة لا يمكن تسميتها (لا يمكن تسمية الشيء المرغوب) حيث إنها تنشأ في إطار فقد سابق على اكتساب اللغة.

فرد: individual:

انظر/ انظر الحث (الإلحاح)

قانون الأب: Law of the father:

مصطلح استخدمه جاك لاكان للإشارة إلى النظام القضيبى الذى يبنى اللغة. فى مرحلة الأزمة الأدبية يرغم الطفل/الطفلة على الانفصال عن الأم و الدخول فى النظام الاجتماعى - أى اللغة - من خلال الخوف من الإخصاء. وهكذا، فالسلطة القضيبية هى التى تفرض و تحدد النظام الثقافى: النظام الرمزي.

الكتابة المؤنثة écriture féminine:

عبارة فرنسية تعنى حرفياً "الكتابة المؤنثة"، وفقاً لدعوة بعض النسويات الفرنسيات. تفهم هذه الكلمة على أنها تعنى الكتابة التي تظل على صلة بالطاقة الحيوية الجنسية الشهوية (الليبيدية) المؤنثة، وهي من ثم تتعارض مع النظام الاجتماعي للمعنى (النظام الرمزي) من حيث كونه نظاماً قضيبياً كابتاً. انظرى/انظر أيضاً مركبة القضيب.

اللسانيات البنوية structural linguistics:

نشأت في أعمال فرديناند دي سوسير في بدايات القرن العشرين، الفكرة المركبة فيها هي أن اللغة لا تشتق معانيها من علاقتها بالواقع بل من العلاقات الداخلية الفارقة بين الكلمات: فاللغة "بنية من الفوارق". وتتوفر التعارضات الثنائية إضاحاً لعملية إنتاج المعنى عن طريق الفروق؛ فمثلاً "قصير" لا يكتسب معنى إلا في تعارضه مع "طويل".

الماركسيّة Marxism:

فلسفة مادية تقوم على أعمال كارل ماركس، وتصر على أولوية الظروف الاقتصادية والمالية في تحديد بنى الحياة الاجتماعية والفردية. وقد اكتسبت الأيديولوجية حديثاً مزيداً من الأهمية في النظرية الماركسيّة بفضل أفكار أنطونيو جرامشي ولويس ألتوصير. انظرى/انظر أيضاً الحث (الإلحاح).

محورية الكلمة logocentrism:

انظرى/انظر التفكيل

Oedipal complex: أوديب مركب

مصطلح فرويدى يستخدم لوصف العملية التى تنتج حالة جنسية مذكرة ومؤنثة "طبيعية". تحدث للطفل الذكر أزمة بسبب خوفه من الإخماء؛ وتحل الأزمة عندما يكتب رغبته المحرمة فى أمه ويتعلم التماهى مع الأب كمصدر للسلطة والقوة. أما الطفلة الأنثى فـ"تكتشف" أنها قد "أخصيت"، وتلوم أمها ثم تحل أزمتها بالتحول إلى حب أبيها، وترغب فى الحصول على طفل بدلاً من القصيـب.

phallocentrism: المركبة المركبة

مصطلح تستخدمه النسويات الفرنسيات بكثرة ويربطنه بمركبة الكلمة. تشير مركبة المركبة إلى المنطق الضمنى الموجود فى معظم الفكر الغربى و الذى يجعل من "الرجل" المعيار و يمحى وجود نوعين لصالح تفرد ذكرى عام.

unitary meaning: معنى أحادي

الاعتقاد بأن الكلمات، و المعرف، وأشكال التمثيل يمكن تحديدها و تثبيتها فى معنى واحد متفرد يدرك غالباً على أنه المعنى الذى يجيئه شعور قصدى. و تصر وجهات النظر التفكيكية الحديثة فى اللغة و نظريات الادىوى الحديثة على تغير خواص اللغة، أى على تعددية معانٰها، و عدم ثباتها و تميزها بالنزعة الحوارية.

intentional meaning: معنى قصدى

انظرى/ انظر مؤلف

مؤلف/مؤلفة author:

حتى وقت قريب، كان هذا المصطلح يشير إلى الفرد الذي كتب العمل، أي الشخص الذي تمتلك أحکامه الجمالية و الذهنية سلطة على شكل و مضمون النص، ومن ثم معناه المقصود. وقد تحدى النقاد ما بعد البنويين (خاصة رولان بارت وميشيل فوكو) هذا الفهم الأحادي الجانب للمؤلف، و هؤلاء النقاد يؤكدون على أن اللاشعور يؤدي إلى تعددية اللغة ، وإلى قيام المؤلف في اللغة كنظام محدد للمعنى التي تبني الواقع الاجتماعي. لهذا السبب يستخدم مصطلح الذات المتأثرة للكاتب/ الكاتبة "writing subject" للإشارة إلى خصوص الكاتب/ الكاتبة لنظام اللغة (تأثيره/تأثيرها به) وعدم امتلاكه/امتلاكها للسلطة على معنى النص الذي ينتجه/تنتجه. انظر أيضا الحث (الإلحاح) interpellation.

النرجسية narcissism:

هي الحالة الطبيعية أثناء المرحلة ما قبل الأدبية المبكرة من حياة الرضيع/الرضيعة، حين يكون الطفل/الطفلة في حالة تمحور تام حول الذات و حالة حب جنسي ذاتي، حيث لا يكون لديه/لديها إدراك لأى شيء عدا ذلك. وفي حالة البالغين/البالغات، يعوق هذا الإفراط في حصر الشهوة الجنسية على الذات فهم المعنى التام للأ الآخرين كأفراد لهم/لهن وجود حقيقي.

النزعه الموارية dialogism:

انظر/انظر التناص

نظام رمزي symbolic order:

نظام اللغة و الثقافة الذي يبني معنى الهوية و الواقع لدينا.

نقد النساء: gynocriticism

مصطلح صكته إيلين شووالتر لتصف خبرة قراءة ودراسة النصوص التي كتبتها نساء.

نقحص: lack

انظري/ انظر رغبة

الواقعية: realism

مصطلح يشير إلى تقاليد تمثيل في الأدب و الفنون المرئية تسعى إلى بناء الوهم بأن العمل يقدم نسخة طبق الأصل من الواقع أو "انعكاس" لصورته. و الواقعية، عكس الأشكال الحادثية أو الطبيعية، تسعى إلى إضفاء الصبغة الطبيعية على الفن أو طمس حالته كفن.

وجهة النظر الروائية: narrative point ofview

الموقع الذي يحكى منه السرد الروائي، الذي يؤثر بشدة في الطريقة التي ندرك بها الشخصيات والأحداث ونحكم عليها. و في السرد الروائي الذي يستخدم ضمير المتكلم يستخدم القاص ضمير "أنا" و يمكن شخصية من شخصيات الحدث الذي ترويه الرواية. و في حالة استخدام ضمير الغائب يكون القاص خارج إطار السرد الروائي بالكامل، و يشير لكل الشخصيات باسمها أو باستخدام ضمير الغائب. و الراوى كلى المعرفة، توجد فى متناوله أفكار و مشاعر جميع شخصيات الرواية.

المراجع

تحتوى هذه القائمة كل الأعمال التي أشير إليها في الكتاب، ونصوصاً أخرى مختارة للقارئات/ القراء اللاتى/ الذين ترغبن/يرغبون فى متابعة مزيد من القراءة فى مجالات معينة. وتشمل قائمة الأعمال الأدبية أيضاً بعض اقتراحات إضافية للراغبات/الراغبين فى مزيد من القراءة. ومكان النشر هو لندن، ما لم يصرح بغير ذلك.

This contains all the works referred to in the book and selective other texts for readers who wish to follow up more specific areas. The list of literary works also includes a few extra suggestions for further reading. Unless otherwise stated the place of publication is London.

Literary Works

Prose

- Aidoo, Ama Ata, *No Sweetness Here* [1970] (Longman, 1988).
——— *Our Sister Killjoy* [1977] (Longman, 1988).
——— *Changes* (Women's Press, 1991).
Angelou, Maya, *I Know Why the Caged Bird Sings* (Virago, 1984).
Austen, Jane, *Persuasion* [1818] (Oxford, Oxford University Press, revised edn, 1990).
Barker, Pat, *Union Street* (Virago, 1982).
——— *The Century's Daughter* (Virago, 1986).
——— *The Man Who Wasn't There* (Virago, 1989).
Barnes, Djuna, *Nightwood* [1936] (Faber, 1963).
Brontë, Charlotte, *Shirley* [1849] (Harmondsworth, Penguin, 1974).
Brown, Rita Mae, *Ruby Fruit Jungle* (Corgi, 1978).
Bruner, Charlotte H. (ed.), *African Women's Writing* (Heinemann, 1993).
Carswell, Catherine, *Open the Door!* [1920] (Virago, 1986).
Carter, Angela, *The Magic Toyshop* (Virago, 1981).
——— *The Passion of the New Eve* (Virago, 1982).
——— *The Bloody Chamber* [1979] (Harmondsworth, Penguin, 1981).
——— *Nights at the Circus* (Pan, 1985).
——— *Wise Children* (Vintage, 1991).

- Chopin, Kate, *The Awakening* [1899] (Women's Press, 1978).
- Cixous, Hélène, *Angst* [1977], tr. Jo Levy (John Calder, 1985).
- *Prumeibea* [1983] tr. Betsy Wing (Lincoln, University of Nebraska Press, 1991).
- Dangarembga, Tsitsi, *Nervous Conditions* (Women's Press, 1988).
- Dayus, Kathleen, *Her People* (Virago, 1982).
- Desai, Anita, *Clear Light of Day* (Harmondsworth, Penguin, 1980).
- *Games at Twilight* (Harmondsworth, Penguin, 1982).
- *The Village by the Sea* (Harmondsworth, Penguin, 1987).
- Dickens, Charles, *Pickwick Papers* [1836] (Harmondsworth, Penguin, 1972).
- *Great Expectations* [1860] (Harmondsworth, Penguin, 1965).
- Eliot, George, *Middlemarch: A Study of Provincial Life* [1871] (Harmondsworth, Penguin, 1965).
- Gilman, Charlotte Perkins, *The Yellow Wallpaper and Other Fiction* (Women's Press, 1981).
- *Herland* [1915] (Women's Press, 1979).
- Hall, Radclyffe, *The Well of Loneliness* [1928] (Virago, 1982).
- Head, Bessie, *A Question of Power* (Heinemann, 1968).
- *When Rain Clouds Gather* (Heinemann, 1968).
- *Maru* (Heinemann, 1972).
- Holmström, Lakshmi (ed.), *The Inner Courtyard: Stories by Indian Women* (Virago, 1990).
- Hurston, Zora Neale, *Their Eyes were Watching God* [1937] (Virago, 1986).
- James, Henry, *The Portrait of a Lady* [1881] (Harmondsworth, Penguin, 1966).
- *What Maisie Knew* [1897] (Harmondsworth, Penguin, 1966).
- Jouve, Nicole Ward, *Shades of Grey*, tr. Jouve (Virago, 1981).
- Kincaid, Jamaica, *Annie John* (Pan, 1985).
- Kuzwayo, Ellen, *Call Me Woman: Autobiography* (Women's Press, 1985).
- *Sit Down and Listen: Stories from South Africa* (Women's Press, 1990).
- Lawrence, D. H., *The Ladybird* [1923] (Harmondsworth, Penguin, 1960).
- Le Guin, Ursula, *Always Coming Home* (Grafton, 1988).
- Lessing, Doris, *The Grass is Singing* [1950] (Grafton, 1980).
- *The Golden Notebook* (Panther, 1973).
- *Shikasta* (Granada, 1981).
- *The Making of the Representative for Planet 8* (Granada, 1983).
- *The Sentimental Agents in the Volyen Empire* (Granada, 1985).
- Lorde, Audre, *Zami: A New Spelling of my Name* (Sheba Feminist Publishers, 1984).
- Manguel, Alberto (ed.), *Other Fires: Stories from the Women of Latin America* (Pan, 1986).
- Miller, Jill, *Happy as a Dead Cat* (Women's Press, 1983).
- Morrison, Toni, *The Bluest Eye* [1970] (Grafton, 1981).

- *Sula* [1974] (Grafton, 1982).
 — *Song of Solomon* [1978] (Grafton, 1980).
 — *Beloved* (Pan, 1987).
 Mukherjee, Bharati, *The Middleman and Other Stories* (Virago, 1990).
 — *Jasmine* (Virago, 1990).
 Namjoshi, Suniti, *The Conversations of Cow* (Women's Press, 1985).
 Olsen, Tillie, *Tell me a Riddle and Younondio* [1960] (Virago, 1980).
 Piercy, Marge, *Woman on the Edge of Time* (Women's Press, 1979).
 Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea* (Harmondsworth, Penguin, 1966).
 El Saadawi, Nawal, *Woman at Point Zero*, tr. Sherif Hetata (Zed, 1983).
 — *The Fall of the Iman*, tr. Sherif Hetata (Minerva, 1989).
 Smedley, Agnes, *Daughter of Earth* [1929] (Virago, 1977).
 Thompson, Tiertl (ed.), *Dear Girl: The Diaries and Letters of Two Working Women 1897–1917* (Women's Press, 1987).
 Walker, Alice, *The Color Purple* (Women's Press, 1982).
 — *Meridian* (Women's Press, 1983).
 — *The Temple of my Familiar* (Women's Press, 1988).
 Welty, Eudora, *The Collected Stories of Eudora Welty* (Harmondsworth, Penguin, 1983).
 — *Delta Wedding* [1945] (Virago, 1982).
 — *The Optimist's Daughter* [1969] (Virago, 1984).
 Winterson, Jeanette, *Oranges are not the Only Fruit* (Vintage, 1991).
 — *The Passion* (Harmondsworth, Penguin, 1988).
 — *Sexing the Cherry* (Vintage, 1990).
 Wittig, Monique, *Les Guerillères* [1969], tr. David Le Vay (Boston, Beacon, 1985).
 — *Across the Acberon* [1985], tr. David Le Vay with Margaret Crosland (Women's Press, 1989).
 Wolf, Christa, *The Quest for Christa T* [1968], tr. Christopher Middleton (Virago, 1982).
 — *Cassandra: A Novel and Four Essays*, tr. Jan van Heurck (Virago, 1984).
 Woolf, Virginia, *To the Lighthouse* [1927] (Harmondsworth, Penguin, 1964).

Poetry

- Akhmatova, Anna, *Selected Poems*, tr. Richard McKane (Harmondsworth, Penguin, 1969).
 Angelou, Maya, *And Still I Rise* (Virago, 1986).
 Chaucer, Geoffrey, *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. Robinson, second edn (Oxford, Oxford University Press, 1968).
 Barrett Browning, Elizabeth, *Her Novel in Verse Aurora Leigh and Other Poems*, intro. Cora Kaplan (Women's Press, 1978).

- *Selected Poems* (Dent, 1988).
- Blake, William, *Complete Poems*, ed. W. H. Stevenson, text by David V. Erdman (Longman, 1971).
- Couzyn, Jeni (ed.), *Contemporary Women Poets: Eleven British Writers* (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe, 1985).
- Doolittle, Hilda, *H. D.: Collected Poems 1912–1944*, ed. Louis L. Martz (New York, New Directions, 1986).
- Kay, Jackie, *The Adoption Papers* (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe, 1991).
- Kerrigan, Catherine (ed.), *An Anthology of Scottish Women Poets* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1991).
- Linthwaite, Illona (ed.), *Ain't I a Woman! Poems of Black and White Women* (Virago, 1987).
- Lochhead, Liz, *Dreaming Frankenstein and Collected Poems* (Edinburgh, Polygon, 1984).
- Lorde, Audre, *Chosen Poems: Old and New* (New York, W. W. Norton, 1982).
- MacDiarmid, Hugh, *The Hugh MacDiarmid Anthology: Poems in Scots and English*, ed. Michael Grieve and Alexander Scott (Routledge & Kegan Paul, 1972).
- Milton, John, *Poetical Works*, ed. Douglas Bush (Oxford, Oxford University Press, 1966).
- Nichols, Grace, *Fat Black Woman's Poems* (Virago, 1984).
- *Lazy Thoughts of a Lazy Woman and Other Poems* (Virago, 1989).
- Plath, Sylvia, *Collected Poems*, ed. Ted Hughes (Faber, 1981).
- Rich, Adrienne, *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950–1984* (New York, W. W. Norton, 1984).
- Sexton, Anne, *The Selected Poems of Anne Sexton*, ed. Diane Wood Middlebrook, and Diana Hume George (Virago, 1991).
- Smith, Stevie, *Selected Poems*, ed. James MacGibbon (Harmondsworth, Penguin, 1978).
- Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*, ed. A. C. Hamilton (Longman, 1977).
- Tsvetayeva, Marina, *Selected Poems*, tr. David McDuff (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe, 1987).
- Wain, John (ed.), *Oxford Anthology of English Poetry*, 2 vols (Oxford: Oxford University Press, 1986).
- Wordsworth, William, *William Wordsworth*, ed. Stephen Gill (Oxford, Oxford University Press, 1984).
- Yeats, W. B., *Collected Poems* (Macmillan, 1961).

Critical and Theoretical Works

- Abel, Elizabeth (ed.), *Writing and Sexual Difference* (Chicago, University of Chicago Press, 1982).

- Marianne Hirsch and Elizabeth Langland (eds), *The Voyage In: Fictions of Female Development* (Hanover, NH, University Press of New England, 1983).
Althusser, Louis, *Essays on Ideology* (Verso, 1984).
Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (Routledge, 1989).
Auerbach, Nina, *Communities of Women: An Idea in Fiction* (Cambridge, Mass., Arvard University Press, 1978).
Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, University of Texas Press, 1981).
— *Rabelais and his World*, tr. Helene Iswolsky (Bloomington, Indiana University Press, 1984).
Barrett, Michèle, *Women's Oppression Today* [1980], rev. edn (Verso, 1988).
Barthes, Roland, 'The Death of the Author', in *Image-Music-Text*, tr. Stephen Heath (Fontana, 1977).
Bauer, Dale M., and Susan Jaret McKinstry, *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic* (New York, State University of New York Press, 1991).
Beauvoir, Simone de, *The Second Sex* [1949], tr. H. M. Parshley (Harmondsworth, Penguin, 1972).
Beer, Gillian, *Reader, I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Bronte, Elizabeth Gaskell and George Eliot* (Macmillan, 1974).
Belsey, Catherine, *Critical Practice* (Methuen, 1980).
— and Jane Moore (eds), *The Feminist Reader* (Macmillan, 1989).
Benstock, Shari, *Women of the Left Bank: Paris, 1900–1940* (Austin, University of Texas Press, 1986).
— (ed.), *Feminist Issues in Literary Scholarship* (Bloomington, Indiana University Press, 1987).
— (ed.), *The Private Self: The Theory and Practice of Women's Autobiographical Writing* (Routledge, 1988).
Berger, John, *Ways of Seeing* (Harmondsworth, Penguin, 1972).
Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence* (Oxford, Oxford University Press, 1973).
Boumelha, Penny, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Brighton, Harvester, 1982).
Brennan, Teresa (ed.), *Between Feminism and Psychoanalysis* (Routledge, 1989).
Brownstein, Rachel, *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels* (Harmondsworth, Penguin, 1982).
Buck, Claire, *H. D. and Freud: Bisexuality and a Feminine Discourse* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991).
Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, 1990).

- Calder, Jenni, *Women and Marriage in Victorian Fiction* (Thames & Hudson, 1976).
- Cameron, Deborah, *Feminism and Linguistic Theory* (Macmillan, 1985).
- Carter, Angela, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (Virago, 1979).
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Los Angeles, University of California Press, 1978).
- Christian, Barbara, *Black Women Novelists: The Development of a Tradition* (Westport, Conn., Greenwood, 1980).
- Cixous, Hélène, and Catherine Clément, *The Newly Born Woman* [1975], tr. Betsy Wing, intro. Sandra M. Gilbert (Manchester, Manchester University Press, 1986).
- Claytin, Jay, and Eric Rothstein (eds), *Influence and Intertextuality in Literary History* (Madison, University of Wisconsin Press, 1991).
- Clément, Catherine, *The Weary Sons of Freud* [1978], tr. Nicole Ball (Verso, 1987).
- Conley, Verena Andermatt, *Hélène Cixous: Writing the Feminine* [1984] (Lincoln, University of Nebraska Press, 1991).
- Cornillon, Susan Koppelman (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1972).
- Coward, Rosalind, *Patriarchal Presidents: Sexuality and Social Relations* (Routledge & Kegan Paul, 1983).
- *Female Desire: Women's Sexuality Today* (Paladin, 1984).
- and John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (Routledge & Kegan Paul, 1977).
- Daly, Mary, *Beyond God the Father: Towards a Philosophy of Women's Liberation* (Boston, Beacon, 1973).
- *Gyn/Ecology* (Women's Press, 1978).
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology* [1967], tr. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976).
- *Writing and Difference* [1967], tr. Alan Bass (Chicago, University of Chicago Press, 1978).
- Diamond, Arlyn, and Lee R. Edwards (eds), *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1977).
- Drakakis, John (ed.), *Alternative Shakespeares* (Methuen, 1985).
- Draper, R. P. (ed.), *Hardy: The Tragic Novels: A Casebook* (Macmillan, 1975).
- Eagleton, Mary (ed.), *Feminist Literary Criticism* (Longman, 1991).
- Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism* (Methuen, 1976).
- *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1983).
- Eisenstein, Hester, and Alice Jardine (eds), *The Future of Difference: The Scholar and the Feminist* (Boston, G. K. Hall, 1980).

- Eliot, T. S., *Selected Prose*, ed. Frank Kermode (Faber, 1975).
- Ellmann, Mary, *Thinking about Women* (Macmillan, 1968).
- Evans, Mari (ed.), *Black Women Writers* (Pluto, 1985).
- Faderman, Lillian, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present* [1981] (Women's Press, 1985).
- Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks* [1952], tr. Charles Lam Markmann (Paladin, 1970).
- — — *The Wretched of the Earth* [1961], tr. Constance Farrington (Harmondsworth, Penguin, 1967).
- Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Hutchinson Radius, 1989).
- Feminist Review, 'Perverse Politics: Lesbian Issues', 34 (spring 1990).
- Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington, Indiana University Press, 1978).
- Fiedler, Leslie A., and Houston A. Baker Jr (eds), *English Literature: Opening Up the Canon* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979).
- Firestone, Shulamith, *The Dialectics of Sex: The Case for Feminist Revolution* [1970] (Women's Press, 1979).
- Fitton, Christine, 'From Reactive to Self-Referencing Poet: A Study of Twentieth Century British Women's Poetry' (Ph.D. Thesis, Open University, 1992).
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality: An Introduction* [1976], vol. 1, tr. Robert Hurley (Harmondsworth, Penguin, 1981).
- Freud, Sigmund, *On Sexuality*, Pelican Freud Library, vol. 7 (Harmondsworth, Penguin, 1977).
- Friedan, Betty, *The Feminine Mystique* (New York, W. W. Norton, 1963).
- Frow, John, *Marxism and Literary History* (Oxford, Blackwell, 1986).
- Fuss, Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (Routledge, 1989).
- Gallop, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* (Macmillan, 1982).
- — — *Reading Lacan* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven, Conn., Yale University Press, 1979).
- — — and — — — *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (New Haven, Yale University Press), vol. 1: *The War of the Words* (1988), vol. 2: *Sexchanges* (1989).
- — — and — — — (eds), *Shakespeare's Sisters* (Bloomington, Indiana University Press, 1979).
- Gonda, Caroline (ed.), *Ties and Leg-Irons: New Feminist Readings from Scotland* (Open Letters, 1992).

- Greene, Gayle, and Coppélia Kahn (eds), *Making a Difference: Feminist Literary Criticism* (Methuen, 1985).
- Grewal, Shabnam, Jackie Kay, Liliane Landor, Gail Lewis and Pratibha Parmar (eds), *Charting the Journey: Writing by Black and Third World Women* (Sheba Feminist Publishers, 1988).
- Grosz, Elizabeth, *Sexual Subversions: Three French Feminists* (Sidney, Allen & Unwin, 1989).
- *Jacques Lacan: A Feminist Introduction* (Routledge, 1990).
- Hall, Catherine, *White, Male and Middle Class: Explorations in Feminism and History* (Cambridge, Polity, 1988).
- Hanscombe, Gillian, and Virginia L. Smyers, *Writing for their Lives: The Modernist Women 1910–1940* (Women's Press, 1987).
- Hartman, Geoffrey H., *Criticism in the Wilderness: A Study of Literature Today* (New Haven, Conn., Yale University Press, 1980).
- Hartmann, Heidi, 'The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union', in Lydia Sargent (ed.), *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy* (Pluto, 1981).
- Haug, Frigga (ed.), *Female Sexualization: A Collective Work of Memory*, tr. Erica Carter (Verso, 1987).
- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics* (Methuen, 1977).
- Heilbrun, Carolyn G., *Hamlet's Mother and Other Women: Feminist Essays on Literature* (Women's Press, 1991).
- and Margaret R. Higonnet (eds), *The Representation of Women in Fiction* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981).
- Herrmann, Claudine, *The Tongue Snatchers* [1976], tr. Nancy Kline (Lincoln, University of Nebraska Press, 1989).
- Hirschkopf, Ken, and David Shepherd (eds), *Bakhtin and Cultural Theory* (Manchester, Manchester University Press, 1989).
- Hobby, Elaine, *Virtue of Necessity: English Women's Writing 1649–88* (Virago, 1988).
- Howe, Elizabeth, *The First English Actresses: Women and Drama: 1660–1700* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992).
- Humm, Maggie, *Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics* (Brighton, Harvester, 1986).
- Irigaray, Luce, *The Speculum of the Other Woman* [1974], tr. Gillian C. Gill (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
- *This Sex which is not One* [1977], tr. Catherine Porter with Carolyn Burke (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
- Jacobus, Mary (ed.), *Women Writing and Writing about Women* (Croom Helm, 1979).
- *Reading Women: Essays in Feminist Criticism* (Methuen, 1986).

- Jardiné, Alice, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
- Jay, Karla, and Joanne Glasgow (eds), *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions* (Only Woman Press, 1992).
- Jefferson, Ann, and David Robey (eds), *Modern Literary Theory*, second edn (Batsford, 1986).
- Jelinck, Estelle C. (ed.), *Women's Autobiography* (Bloomington, Indiana University Press, 1980).
- Jouve, Nicole Ward, *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography* (Routledge, 1991).
- Kaplan, Cora, *Sea Changes: Culture and Feminism* (Verso, 1986).
- Kennard, Jean E., *Victims of Convention* (Hamden, Conn., Archon, 1978).
- King, Jeannette, *Jane Eyre* (Milton Keynes, Open University Press, 1986).
- *Doris Lessing* (Edward Arnold, 1989).
- Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language* [1974], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1984).
- *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* [1977], ed. Leon S. Roudiez, tr. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (Oxford, Blackwell, 1980).
- *Powers of Horror: An Essay on Abjection* [1980], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1982).
- *Tales of Love* [1983], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1987).
- *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford, Blackwell, 1986).
- *Black Sun: Depression and Melancholia* [1987], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1989).
- *Strangers to Ourselves* [1988], tr. Leon S. Roudiez (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991).
- Lacan, Jacques, *Ecrits: A Selection*, tr. Alan Sheridan (Travistock, 1980).
- Larner, Christina, *Witchcraft and Religion: The Politics of Popular Belief* (Oxford, Blackwell, 1984).
- Lauter, Paul, *Canons and Contexts* (Oxford, Oxford University Press, 1991).
- LeClair, Tom, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction* (Urbana, University of Illinois Press, 1989).
- Leighton, Angela, *Elizabeth Barrett Browning* (Brighton, Harvester, 1986).
- Liddington, Jill, and Jill Norris, *One Hand Tied behind Us: The Rise of the Women's Suffrage Movement* (Virago, 1978).
- Lovell, Terry (ed.), *British Feminist Thought: A Reader* (Oxford, Blackwell, 1990).
- Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, tr. Geoffrey Wall (Routledge & Kegan Paul, 1978).
- Marks, Elaine, and Isabelle de Courtivron (eds), *New French Feminisms: An*

- Anthology* (Brighton, Harvester, 1981).
- Miles, Rosalind, *The Female Form: Women Writers and the Conquest of the Novel* (Routledge & Kegan Paul, 1987).
- Mill, John Stuart, *The Subjection of Women* [1869] (Dent, 1982).
- Miller, Jane, *Women Writing about Men* (Virago, 1986).
- *Sexualities: Studies in Reading and Culture* (Virago, 1990).
- Millett, Kate, *Sexual Politics* [1969] (Virago, 1977).
- Mills, Sara, Lynne Pearce, Sue Spauld and Elaine Millard, *Feminist Readings/Feminists Reading* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1989).
- Minow-Pinkney, Makiko, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels* (Brighton, Harvester, 1987).
- Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism* [1974] (Harmondsworth, Penguin, 1975).
- Moers, Ellen, *Literary Women* [1976] (Women's Press, 1986).
- Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Methuen, 1985).
- (ed.), *French Feminist Thought: A Reader* (Oxford, Blackwell, 1987).
- Montefiore, Jan, *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing* (Routledge & Kegan Paul, 1987).
- Monteith, Moira (ed.), *Women's Writing: A Challenge to Theory* (Brighton, Harvester, 1986).
- Morrison, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1992).
- Moynahan, Julian, *The Deed of Life: The Novels and Tales of D. H. Lawrence* (Princeton, NJ, Princeton University Library, 1963).
- Munt, Sally (ed.), *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992).
- Nasca, Susheila (ed.), *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia* (Women's Press, 1991).
- Newton, Judith, and Deborah Rosenfelt (eds), *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture* (Methuen, 1985).
- Nicholson, Linda, *Feminism/Postmodernism* (Routledge, 1990).
- Norris, Christopher, *Derrida* (Fontana, 1987).
- Olsen, Tillie, *Silences* (Virago, 1980).
- Ostriker, Alicia, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (Women's Press, 1987).
- Plimpton, George (ed.), *Women Writers at Work: The Paris Review Interviews*, intro. Margaret Atwood (Harmondsworth, Penguin, 1989).
- Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (Virago, 1977).
- *On Lies, Secrets, Silence* (Virago, 1980).
- Robinson, Lillian, *Sex, Class and Culture* (Bloomington, Indiana University Press, 1978).

- Roe, Sue (ed.), *Women Reading Women's Writing* (Brighton, Harvester, 1987).
- Rogers, Katherine, *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature* (Seattle, University of Washington Press, 1966).
- Rose, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision* (Verso, 1986).
- *The Haunting of Sylvia Plath* (Virago, 1991).
- Rule, Janet, *Lesbian Images* [1975] (Pluto, 1989).
- Russ, Joanna, *How to Suppress Women's Writing* (Women's Press, 1984).
- Said, Edward, *Orientalism* (Harmondsworth, Penguin, 1985).
- Sargent, Lydia (ed.), *Women and Revolution: The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy* (Pluto, 1981).
- Scott, Bonnie Kime (ed.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology* (Bloomington, Indiana University Press, 1990).
- Selden, Raman, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Brighton, Harvester, 1985).
- Shiach, Morag, *Hélène Cixous: A Politics of Writing* (Routledge, 1991).
- Showalter, Elaine, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* [1977], revised edn (Virago, 1982).
- *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (Bloomsbury, 1991).
- (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (Virago, 1986).
- (ed.), *Speaking of Gender* (Routledge, 1989).
- Snitow, Ann, Christine Stansell and Sharon Thompson (eds), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (New York, New Feminist Library/Monthly Review Press, 1983).
- Spacks, Patricia Meyer, *The Female Imagination: A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing* (Allen & Unwin, 1976).
- Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen* (Oxford, Blackwell, 1986).
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (Routledge, 1988).
- *The Post Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues* (Routledge, 1990).
- Steedman, Carolyn, *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives* (Virago, 1986).
- Strachey, Ray, *The Cassie: A Short History of the Women's Movement in Great Britain* [1928] (Virago, 1978).
- Scurlock, John (ed.), *Structuralism and Since* (Oxford, Oxford University Press, 1979).
- Taylor, Barbara, *Eve and the New Jerusalem: Socialism and Feminism in the Nineteenth Century* (Virago, 1983).
- Taylor, Robert (tr. and ed.), *Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno* (Verso, 1977).

- Todd, Janet, *Women's Friendship in Literature* (New York, Columbia University Press, 1980).
- *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660–1800* (Virago, 1989).
- Walder, Dennis (ed.), *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents* (Oxford, Oxford University Press with Open University, 1990).
- Walker, Alice, *In Search of our Mothers' Gardens* (Women's Press, 1984).
- Wall, Cheryl A. (ed.), *Changing our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women* (Routledge, 1990).
- Warhol, Robyn R., and Diane Price Hernndl (eds), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1991).
- Waugh, Patricia, *Practising Postmodernism Reading Modernism* (Edward Arnold, 1992).
- (ed.), *Postmodernism: A Reader* (Edward Arnold, 1992).
- Weedon, Chris, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (Oxford, Blackwell, 1987).
- Welty, Eudora, *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews [1979]* (Virago, 1987).
- *One Writer's Beginnings [1983]* (Faber, 1985).
- Widdowson, Peter (ed.), *Re-reading English* (Methuen, 1982).
- Wilcox, Helen, Keith McWatters, Ann Thompson and Linda R. Williams (eds), *The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching* (Hemel Hempstead, Harvester, 1990).
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (Oxford, Oxford University Press, 1977).
- Williamson, Judith, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (Marion Boyars, 1978).
- *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture* (Marion Boyars, 1986).
- Wittig, Monique, *The Straight Mind and Other Essays* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992).
- Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman [1792]* (Dent, 1982).
- Women in Publishing, *Reviewing the Reviews* (Journeyman, 1987).
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own [1929]* (Harmondsworth, Penguin, 1945).
- *Three Guineas [1937]* (Harmondsworth, Penguin, 1977).
- *A Woman's Essays* (Harmondsworth, Penguin, 1991).
- Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (Methuen, 1984).
- Yorke, Liz, *Impertinent Voices: Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry* (Routledge, 1991).

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشاريع الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القو مى للترجمة

أحمد درويش	جون كرين	اللغة العليا	-١
أحمد فؤاد بلبع	ك. مادهو بانيكار	الوثنية والإسلام (٦١)	-٢
شوقي جلال	چودج چیمس	التراث المسروق	-٣
أحمد الحضرى	إنجا كارتيتكوثا	كيف تتم كتابة السيناريو	-٤
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل قصيح	ثريا في غيبة	-٥
سعد مصلح ووفاء كامل شايد	میلکا إشیتش	اتجاهات البحث اللسانى	-٦
يوسف الانطكي	لوسيان غولدمان	العلوم الإنسانية والفلسفة	-٧
مصطفى ماهر	ماكس فريش	مشعلو الحرائق	-٨
محمود محمد عاشور	أندرو. س. جودى	التغيرات البنية	-٩
محمد متتصم وعبد الطيل الأزدي وعمر حل	چیرار چینیت	خطاب الحكاية	-١٠
هنا عبد الفتاح	فیساوا شیمبوريساكا	مخارات شعرية	-١١
أحمد محمود	دیفید براونیستون وأیرین فرانك	طريق الحرير	-١٢
عبد الوهاب علوب	دوبرتسن سميث	بيانة السادس	-١٣
حسن المدون	چان بیلمان نوبل	التحليل النفسي للأدب	-١٤
أشرف رفيق عفيفي	ابوارد لوسي سميث	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	-١٥
بشاراقد أحمد عثمان	مارتن برثال	اثيبة السوداء (ج١)	-١٦
محمد مصطفى بدوى	فیلیپ لارکین	مخارات شعرية	-١٧
طلعت شاهين		الشعر النساني في أمريكا اللاتينية	-١٨
نعميم عطية	چودج سفیریس	الأعمال الشعرية الكاملة	-١٩
يعني طريف الغولى و بدوى عبد الفتاح	ج. ج. كراوش	قصة العلم	-٢٠
ماجدة العنانى	صمد بهرنجي	خوقة وألف خوقة وقصص أخرى	-٢١
سيد أحمد على الناصرى	جون أنتيس	متكررات رحالة عن المصريين	-٢٢
سعید توفيق	هانز جیروج جادامر	تجلى الجميل	-٢٣
بكر عباس	باتریک بارندر	ظلال المستقبل	-٢٤
إبراهيم الدسوقي شتا	مولانا جلال الدين الرومي	مثنوي (٦ أجزاء)	-٢٥
أحمد محمد حسين هيكل	محمد حسين هيكل	بين مصر العام	-٢٦
ياشراوف: جابر عصفور	مجموعة من المؤلفين	التنوع البشري الخالق	-٢٧
منى أبوستة	جون لوك	رسالة في التسامع	-٢٨
بدر الدين	چیمس ب. کارس	الموت والوجود	-٢٩
أحمد فؤاد بلبع	ك. مادهو بانيكار	الوثنية والإسلام (٦٢)	-٣٠
عبد السنار الطيجي وعبد الوهاب علوب	چان سونفاجيه - کلود کاین	مصادر نراسة التاريخ الإسلامي	-٣١
مصطفى إبراهيم ذهبي	دیفید روب	الانقراض	-٣٢
أحمد فؤاد بلبع	أ. ج. هویکنز	التاريخ الاتصانى لأندريقا الفربية	-٣٣
حصة إبراهيم المنيف	روجر آن	الرواية العربية	-٣٤
خليل كفت	پول ب. دیکسون	الأسطورة والحداثة	-٣٥
حياة جاسم محمد	والاس مارتزن	نظريات السرد الحديثة	-٣٦

جمال عبد الرحيم	بريجيت شيفر	واحة سيرة وموسيقاهما	-٣٧
أندر مفيث	آن تورين	نقد الحادة	-٣٨
متيرة كروان	بيتر والكرت	الحسد والإغريق	-٣٩
محمد عبد إبراهيم	آن سكستون	قصائد حب	-٤٠
عاطف أحمد وإبراهيم فتحى و محمود ماجد	بيتر جران	ما بعد المركبة الألزوية	-٤١
أحمد محمود	بنجامين باربر	علم ماك	-٤٢
المهدى أخرىف	أوكافير پاث	اللهب المندوج	-٤٣
مارلين تادرس	الدرس مكسل	بعد عدة أصياف	-٤٤
أحمد محمود	روبرت دينا وجون فاين	تراث المندور	-٤٥
محمود السيد على	بابلو نيرودا	عشرون قصيدة حب	-٤٦
مجاحد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج1)	-٤٧
Maher جويجاتي	فرانسوا دوما	حضارة مصر الفرعونية	-٤٨
عبد الوهاب علوب	هـ . تـ . نوريـ	الإسلام في البلقان	-٤٩
محمد براة وعثمانى الميلود ويوسف الأنصكرى	جمال الدين بن الشيخ	الف ليلة وليلة أو القول الأسير	-٥٠
محمد أبو العطا	داريو بياتريـ وـ . مـ . بـ يـ نـ يـ لـ يـ سـ تـ	مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	-٥١
لطفى فطيم وعادل نمرداش	ـ . نـ هـ لـ يـ سـ يـ رـ بـ يـ رـ يـ بـ يـ لـ	العلاج النفسي التدعيمى	-٥٢
مرسى سعد الدين	أـ . فـ . النـ جـ تـ نـ	الدراما والتعليم	-٥٣
محسن مصيلحي	جـ . مـ اـ يـ كـ لـ وـ لـ تـ نـ	المفهوم الإغريقي للمسرح	-٥٤
على يوسف على	چـ دـ وـ لـ كـ جـ هـ مـ	ما وراء العلم	-٥٥
محمود على مكى	فـ دـ يـ رـ يـ كـ غـ رـ سـ يـ لـ لـ وـ رـ كـ	الأعمال الشعرية الكاملة (ج1)	-٥٦
محمود السيد و Maher البطوطى	فـ دـ يـ رـ يـ كـ غـ رـ سـ يـ لـ لـ وـ رـ كـ	الأعمال الشعرية الكاملة (ج2)	-٥٧
محمد أبو العطا	كارلوس موينيث	مسرحيتان	-٥٨
السيد السيد سليم	چـ وـ هـ اـ زـ إـ بـ يـ تـ نـ	المحبرة (مسرحية)	-٥٩
صبرى محمد عبد الغنى	شارلوت سيمور - سميث	التصميم والشكل	-٦٠
ياشراف : محمد الجوهري	رولان بارت	موسوعة علم الإنسان	-٦١
محمد خير البقاعى	رينـ يـ وـ لـ يـ لـ	لذة النساء	-٦٢
مجاحد عبد المنعم مجاهد	برترانـ دـ رـ اـ سـ لـ (ـ سـ يـ رـ)	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ2)	-٦٢
رمسيس عوض	الآن وـ وـ	برترانـ دـ رـ اـ سـ لـ (ـ حـ يـ اـ)	-٦٤
رمسيس عوض	برترانـ دـ رـ اـ سـ لـ	في مدح الكسل ومقالات أخرى	-٦٥
عبد الطيف عبد الحليم	أنطونيو جـ الـ	خمس مسرحيات أندلسية	-٦٦
المهدى أخرىف	فرنانـ دـ بـ يـ سـ وـ	مختارات شعرية	-٦٧
شرف الصباغ	فالنتـ يـنـ رـ اـ سـ بـ يـ تـ	نشاشـ العـ جـوزـ وـ قـ حـ صـ حـ أـخـرى	-٦٨
أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى	عبد الرشـ يـ دـ إـ بـ رـ اـ هـ يـ	العلم الإسلامي في ظلال القرن المشرقي	-٦٩
عبد الحميد غالب وأحمد حشاد	أـ خـ يـ نـ يـ تـ شـ اـ نـ يـ رـ دـ يـ رـ يـ جـ	ثقافة وحضارـة أمريـكا اللاتـينـية	-٧٠
حسين محمد	دارـ يـ وـ	الـ سـ يـ دـةـ لاـ تـ صـ لـ يـ إـ لـ لـ رـ مـى	-٧١
فؤاد مجلـى	ـ . سـ . إـ بـ يـ تـ	الـ سـ يـ اـ سـيـ العـ جـوزـ	-٧٢
حسن ناظم وعلى حاكم	چـ يـ نـ بـ . تـ وـ مـ يـ كـ نـ	نـ قدـ استـ جـ اـ بـةـ القـارـئـ	-٧٣
حسن بيومـى	ـ . اـ سـ يـ مـ يـ نـ وـ ثـا	صلاحـ الـ دـينـ وـ الـ مـالـيـكـ فـيـ مصرـ	-٧٤

- ٧٥- فن الترجم والسير الذاتية
 ٧٦- جاك لاكان وغاوه التحليل النفسي
 ٧٧- مجموعة من المؤلفين تاريخ الفق الألبى الحديث (جـ٣)
 ٧٨- رينيه ويليك رونالد رويرتسون العولـة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكوبـية
 ٧٩- بوديس أوسينسكى بوشكـين عند «نافورة الدموع»
 ٨٠- ألكسندر بوشكـين الجـماعـات المـتخـيلـة
 ٨١- بنـدـكتـ آنـدـرسـن مـسـرـحـ مـيجـيلـ
 ٨٢- مـختـارـاتـ شـعـرـيـةـ مـيجـيلـ دـىـ أـونـامـوـنـوـ
 ٨٣- غـوـتـفـرـيدـ بنـ مـوسـوـعـةـ الـأـدـبـ وـالـنـقـدـ (جـ١ـ)
 ٨٤- مـجـمـوعـةـ مـنـ الـمـؤـلـفـينـ منـصـورـ الـحـلاـجـ (مسـرـحـيـةـ)
 ٨٥- صـلـاحـ زـكـيـ أـقطـائـيـ جـمـالـ مـيرـ صـادـقـيـ طـوـلـ الـلـلـيـلـ (رواـيـةـ)
 ٨٦- جـلـالـ آلـ أـحمدـ نـنـ وـالـقـلمـ (رواـيـةـ)
 ٨٧- جـلـالـ آلـ أـحمدـ الـابـلـاءـ بـالـتـغـربـ الطـرـيقـ الثـالـثـ
 ٨٨- أنـقـرـىـ جـيـنـزـ وـسـمـ السـيفـ وـقـصـصـ أـخـرىـ
 ٨٩- بـورـخـيسـ وـأـخـرـونـ المـسـرـحـ وـالـتـجـربـةـ وـالـتـطـبـيقـ بـارـيراـ لـاسـوتـسـكاـ - بـشـوـبـيـاـكـ
 ٩٠- بـورـخـيسـ وـأـخـرـونـ تـابـيـ بـمـضـامـينـ الـسـرـ إـسـبـانـيـاـكـ الـمـعاـصـرـ كـارـلوـسـ مـيجـيلـ
 ٩١- مـهـمـيـاتـ الـعـوـلـةـ مـاـيـكـ فـيـذـرـسـتـونـ وـسـكـوـتـ لـاشـ
 ٩٢- مـسـرـحـيـاتـ الـحـبـ الـأـوـلـ وـالـصـحـبـةـ سـمـوـيـلـ بـيـكـيـتـ
 ٩٣- مـنـقـارـاتـ مـنـ الـمـسـرـ إـسـبـانـيـ بـيـرـتوـنيـ بـوـرـيوـ بـايـخـوـ
 ٩٤- ثـالـثـ زـنـبـقـاتـ بـوـرـدةـ وـقـصـصـ أـخـرىـ نـخبـةـ
 ٩٥- هـوـيـةـ فـرـنـسـاـ (مجـ١ـ) فـرـنـانـ بـرـوـدـلـ
 ٩٦- الـهـمـ الـإـسـلـانـيـ وـالـابـلـازـ الـصـهـيـونـيـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الـمـؤـلـفـينـ
 ٩٧- تـابـيـ زـنـبـقـاتـ بـوـرـدةـ وـقـصـصـ أـخـرىـ نـخبـةـ
 ٩٨- تـابـيـ زـنـبـقـاتـ بـوـرـدةـ وـقـصـصـ أـخـرىـ نـخبـةـ
 ٩٩- مـسـاطـةـ الـعـوـلـةـ بـولـ هـيرـسـتـ وـجـراـمـ تـومـبـسـونـ
 ١٠٠- النـصـ الـروـائـيـ: تـقـنـياتـ وـمـنـاهـجـ بـيرـنـارـ فالـبـيـتـ
 ١٠١- السـيـاسـةـ وـالـتـسـامـحـ عـبدـ الـكـبـيرـ الـخـطـبـيـ
 ١٠٢- قـبـرـ اـبـنـ عـرـبـيـ يـلـيـهـ أـيـاءـ (شـعـرـ)
 ١٠٣- عـبدـ الـوـهـابـ الـمـذـبـبـ بـرـتوـلـتـ بـريـشتـ
 ١٠٤- أـبـيراـ مـاهـوـجـنـيـ (مسـرـحـيـةـ)
 ١٠٥- مـدـخـلـ إـلـىـ النـصـ الـجـامـعـ چـيـرـاـجـيـنـيـتـ
 ١٠٦- الـأـدـبـ الـأـنـدـلـسـيـ مـارـيـاـ خـيـسـوـسـ روـبـيرـامـيـ
 ١٠٧- مـسـرـةـ الـفـانـشـ فـيـ الشـعـرـ الـأـبـرـيـكـ الـأـلـبـيـ نـخبـةـ مـنـ الشـعـراءـ
 ١٠٨- ثـالـثـ درـاسـاتـ عنـ الشـعـرـ الـأـنـدـلـسـيـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الـمـؤـلـفـينـ
 ١٠٩- حـرـوبـ الـمـيـاهـ چـونـ بـولـوكـ وـعـادـلـ درـويـشـ
 ١١٠- النـسـاءـ فـيـ الـعـالـمـ الـثـالـثـ حـسـنـ بـيـجـومـ
 ١١١- فـرـانـسـسـ هيـدـسـونـ المـرأـةـ وـالـجـرـيـمةـ
 ١١٢- أـرـلـينـ عـلـىـ ماـكـلـيـوـدـ الـاحـتجـاجـ الـهـادـيـ

- أحمد حسان
نسيم مجلبي
سمية رمضان
نهاد أحمد سالم
منى إبراهيم وهالة كمال
ليس النقاش
بإشراف: روف عباس
مجموعة من المترجمين
محمد الجندي وإيزابيل كمال
منيرة كروان
أنور محمد إبراهيم
أحمد فؤاد بلبع
سمحة الخولي
عبد الوهاب علوب
بشير السباعي
أميرة حسن تويرة
محمد أبو العطا وأخرين
شوقى جلال
لويس بقطر
عبد الوهاب علوب
طلعت الشايب
أحمد محمود
 Maher شقيق فريد
سحر توفيق
كاميليا صبحي
وجيه سمعان عبد المسيح
مصطفى ماهر
أمل الجبرى
نعميم عطية
حسن بيومى
عذلى السمرى
سلامة محمد سليمان
أحمد حسان
على عبدالرؤوف البابى
عبدالغفار مكارى
على إبراهيم منوفى
أسامة إبرس
منيرة كروان
- سادى بلانت
سرجينا حصاد كونجي وسكان المستنقع دول شوينكا
غرفة تخصل المرأة وحده فرجينا وولف
امرأة مختلفة (درية شقيق)
المرأة والجنوسة في الإسلام
النهاية النسائية في مصر
النساء، والأسرة، وقوانين الطلاق في التاريخ الإسلامي
الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط
أميرة الأزهري سنتبل
فاطمة موسى
الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية
نظام العربية القديم والتاريخ المثالى للإنسان
أنييل ألكسندر فنانولينا
الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها التولية
الفجر الكائن: أزهار الرأسمالية العالمية
چون جرائى
التحليل الموسيقى
سيديرك ثورب ديفى
 فعل القرامة
فولفانج إيسير
صفاء فتحى
إرهاپ (مسرحية)
سوزان باستينت
الأدب المقارن
ماريا نولرس أسيس جارته
الرواية الإسبانية المعاصرة
الشرق يصد ثانية
مصر القديمة والتاريخ الاجتماعي
ثقافة العولمة
مايك فيذرستون
طارق على
الخوف من المرايا (رواية)
بارى ج. كيمب
تشريح حضارة
المختار من نقد. س. إلبيت
ت. س. إلبيت
كينيث كونو
فلاحو الباشا
منكريات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر
عالم التثيفزيون بين الجمال والعنف
أندريه جلوكمان
ريتشارد فاجنر
پارسيفال (مسرحية)
حيث تلتقي الأنهاres
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
الإسكندرية : تاريخ ودليل
قصايا التقطير في البحث الاجتماعي
هيربرت ميسن
كارلو جولدونى
صاحب الوركande (مسرحية)
كارلوس فويتنس
ميجيل دى ليبس
الورقة الحمراء (رواية)
مسرحيتان
القصة القصيرة: النظرية والتقنية
النظرية الشعرية عند إلبيت وأنطونيس
عاطف فضول
روبرت ج. ليتمان
- ١١٣- رأية التمرد
-١١٤- سرجينا حصاد كونجي وسكان المستنقع دول شوينكا
-١١٥- غرفة تخصل المرأة وحده فرجينا وولف
-١١٦- سينثيا نلسون
-١١٧- ليلى أحمد
-١١٨- بث بارون
-١١٩- أميرة الأزهري سنتبل
-١٢٠- ليلى أبو لند
-١٢١- فاطمة موسى
-١٢٢- چوزيف فوجت
-١٢٣- أنييل ألكسندر فنانولينا
-١٢٤- چون جرائى
-١٢٥- سيدرك ثورب ديفى
-١٢٦- فولفانج إيسير
-١٢٧- صفاء فتحى
-١٢٨- سوزان باستينت
-١٢٩- ماريا نولرس أسيس جارته
-١٣٠- أندريه جوندر فرانك
-١٣١- مجموعة من المؤلفين
-١٣٢- مايك فيذرستون
-١٣٣- طارق على
-١٣٤- بارى ج. كيمب
-١٣٥- ت. س. إلبيت
-١٣٦- كينيث كونو
-١٣٧- فلاحو الباشا
-١٣٨- مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر
-١٣٩- چوزيف ماري مواري
-١٤٠- أندريه جلوكمان
-١٤١- ريتشارد فاجنر
-١٤٢- حيث تلتقي الأنهاres
-١٤٣- هيربرت ميسن
-١٤٤- اثننتا عشرة مسرحية يونانية
-١٤٥- موت أرتيميو كرووث (رواية)
-١٤٦- ميجيل دى ليبس
-١٤٧- تانكريد دورست
-١٤٨- صاحبة الوركande (مسرحية)
-١٤٩- ميجيل دى ليبس
-١٥٠- إبرىكي أندريسون إمبرت

- بشير السباعي فرنان برودل ١٥١ - هوية فرنسا (مع ٢ ، ج ١)
 محمد محمد الخطابي مجموعة من المؤلفين ١٥٢ - عدالة الهند وقصص أخرى
 فاطمة عبدالله محمود فيولين فالونيك ١٥٣ - غرام القراءة
 خليل كفت فيل سليتر ١٥٤ - درس فرانكفورت
 أحمد مرسى نخبة من الشعراء ١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر
 من التمسانى جي أنتال وألان وأوديت ثيرمو ١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى
 عبدالعزيز بقوش النظامى الكنجوى ١٥٧ - خسر وشيران
 بشير السباعي فرنان برودل ١٥٨ - هوية فرنسا (مع ٢ ، ج ٢)
 إبراهيم فتحى بيغيد هوكس ١٥٩ - الأيديولوجية
 حسين بيومى بيل إيريلش ١٦٠ - آلة الطبيعة
 زيدان عبد الحليم زيدان أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا ١٦١ - مسرحيات من المسرح الإسباني
 صلاح عبد العزيز محجوب يوحنا الأسيوي ١٦٢ - تاريخ الكنيسة
 بإشراف: محمد الجوهرى جوردون مارشال ١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع (ج ١)
 نبيل سعدChan لاكتير ١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)
 سهير المصادفة أ.ن. أفاناسينا ١٦٥ - حكايات الشعب (قصص أطفال)
 محمد محمود أبوغدير يشياهو ليقمان ١٦٦ - العلاقات بين الثنين والطمانين في إسرائيل
 شكري محمد عياد رابندرات طاغور ١٦٧ - في عالم طاغور
 شكري محمد عياد مجموعة من المؤلفين ١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة
 شكري محمد عياد مجموعة من المؤلفين ١٦٩ - إبداعات أدبية
 بسام ياسين رشيد ميجيل ديلبيس ١٧٠ - الطريق (رواية)
 هدى حسين فرانك بيجو ١٧١ - وضع حد (رواية)
 محمد محمد الخطابي نخبة ١٧٢ - حجر الشمس (شعر)
 إمام عبد الفتاح إمام ولتر. ستيس ١٧٣ - معنى الجمال
 أحمد محمود إيليس كاشمود ١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء
 وجيه سمعان عبد المسيح لوريز فيلش ١٧٥ - التقىزون في الحياة اليومية
 جلال البنا تم تثبيترج ١٧٦ - نحو مفهوم للاتصالات البيئية
 حسنة إبراهيم النيف هنرى تروا ١٧٧ - أنطون تشيشوف
 محمد حمدى إبراهيم مختارات من الشعر اليونانى الحديث ١٧٨ - حكايات أيسوب (قصص أطفال)
 إمام عبد الفتاح إمام أيسوب ١٧٩ - قصة جايد (رواية)
 سليم عبد الأمير حдан إسماعيل قصيم ١٨٠ - اللد الابن الأمريكي من التأشيب إلى التأشيبات
 محمد يحيى فنسنت ب. ليتش ١٨١ - العنف والنبوة (شعر)
 ياسين طه حافظ وب. بيتس ١٨٢ - جان كوكتو على شاشة السينما
 فتحى المشرى رينيه جيلسون ١٨٣ - القاهرة: حالة لا تتمام
 دسوقى سعيد هائز إيندورفر ١٨٤ - أسفار المهد القديم فى التاريخ
 عبد الوهاب علوب توماس تومن ١٨٥ - معجم مصطلحات هيجل
 إمام عبد الفتاح إمام ميخائيل إنورد ١٨٦ - الأرضة (رواية)
 محمد علاء الدين منصور بُندج على ١٨٧ - منت الأدب
 بدر الدبيب الثين كرتان ١٨٨ -

- سعيد الغانمی - ١٨٩
 محسن سید فرجانی - ١٩٠
 مصطفیٰ حجازی السید - ١٩١
 محمود علويٰ - ١٩٢
 محمد عبد الواحد محمد - ١٩٣
 ماهر شفیق فرید - ١٩٤
 محمد علاء الدين منصور - ١٩٥
 أشرف الصباغ - ١٩٦
 جلال السعید الحفاری - ١٩٧
 إبراهیم سلامہ إبراهیم - ١٩٨
 جمال أحمد الرفاعی وأحمد عبد اللطیف حماد - ١٩٩
 فخری لبیب - ٢٠٠
 أحمد الانصاری - ٢٠١
 مجاهد عبد النعم مجاهد - ٢٠٢
 جلال السعید الحفاری - ٢٠٣
 أحمد هویدی - ٢٠٤
 أحمد مستجبر - ٢٠٥
 على يوسف على - ٢٠٦
 محمد أبو العطا - ٢٠٧
 محمد أحمد صالح - ٢٠٨
 أشرف الصباغ - ٢٠٩
 يوسف عبد الفتاح فرج - ٢٠٩
 محمود حمدى عبد الفنى - ٢١٠
 يوسف عبد الفتاح فرج - ٢١١
 سید أحمد على الناصری - ٢١٢
 محمد محیی الدین - ٢١٣
 محمود علويٰ - ٢١٤
 أشرف الصباغ - ٢١٥
 نادية البنهاوى - ٢١٦
 على إبراهيم متوفى - ٢١٧
 طلعت الشاپیب - ٢١٨
 على يوسف على - ٢١٩
 رفت سلام - ٢٢٠
 نسیم مجل - ٢٢١
 السيد محمد نفادی - ٢٢٢
 منی عبدالظاهر إبراهیم - ٢٢٣
 السيد عبدالظاهر السيد - ٢٢٤
 طاهر محمد على البریری - ٢٢٥
- بول دی مان - ١٨٩
 کونفوشیوس - ١٩٠
 الحاج أبو بکر إمام وأخرين - ١٩١
 سیاحت نامه إبراهیم بک (ج١) - ١٩٢
 عامل النجم (رواية) - ١٩٣
 بیتر إبراهامز - ١٩٤
 منثارات من النقد الأنجلو-أمريکي الحديث - مجموعة من النقاد - ١٩٤
 شتاء ٨٤ (رواية) - ١٩٥
 المهلة الأخيرة (رواية) - ١٩٦
 سیرة الفاروق - ١٩٧
 الاتصال الجماهيري - ١٩٨
 تاريخ يهود مصر في الفترة المشانية - يعقوب لأنداو - ١٩٩
 ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل - چرمی سیبروک - ٢٠٠
 الجانب الدينی للفلسفة - چوزایا رویس - ٢٠١
 تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٤) - ینیه ویلک - ٢٠٢
 الأطفال حسين حالی - ٢٠٣
 تاريخ نقد المهد القديم - زانمان شازار - ٢٠٤
 الجنیات والشعوب واللغات - لویجی لوقا کافالالی- سفرزا - ٢٠٥
 الهیولیة تصنیع علمًا جدیداً - چیمس جلاک - ٢٠٦
 رامون خوتاستندر - ٢٠٧
 شخصیة العرب فی المسرح الإسرائيلي دان أوریان - ٢٠٨
 السرد والمسرح - مجموعة من المؤلفین - ٢٠٩
 مثنویات حکیم سنانی (شعر) - سنانی الفرنزی - ٢١٠
 فریبنان دوسوسیر - ٢١١
 قصص الایم مریزان على لسان الحیوان مریزان بن رستم بن شروین - ٢١٢
 مصر منذ تدمیم تابلین حتى رحیل عبد الناصر ریمون فلاور - ٢١٣
 قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع - آنتونی جینیتز - ٢١٤
 سیاحت نامه إبراهیم بک (ج٢) - زین العابدین المراغی - ٢١٥
 صمویل بیکیت ومارولد بینتر - ٢١٦
 مسرحيات طلیعیتان - ٢١٧
 لعیة الحجلة (رواية) - ٢١٨
 بقايا الیوم (رواية) - ٢١٩
 المیولیة فی الکن - ٢٢٠
 جرجیوری جوزدانیس - ٢٢١
 روزالد جرای - ٢٢٢
 فرانز کافکا - ٢٢٣
 العلم فی مجتمع حر - ٢٢٤
 برايانکا ماجاس - ٢٢٤
 جابریل جارثیا مارکیث - ٢٢٥
 دیشید هوبت لورانس - ٢٢٦

- السيد عبدالظاهر عبدالله
ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
أمير إبراهيم العمرى
مصطفى إبراهيم فهمى
جمال عبدالرحمن
مصطفى إبراهيم فهمى
طلعت الشايب
فؤاد محمد عكود
إبراهيم الدسوقي شتا
أحمد الطيب
عنایات حسین طلعت
یاسر محمد جاد الله وعربى مدبوى احمد
نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
صلاح محجوب إدريس
ابتسام عبدالله
صبرى محمد حسن
باشراق: صلاح فضل
نادية جمال الدين محمد
توفيق على منصور
على إبراهيم منوفي
محمد طارق الشرقاوى
عبداللطيف عبد الحليم
رفعت سلام
ماجدة محسن نباظة
باشراف: محمد الجوهري
على بدران
حسن بيومى
إمام عبد الفتاح إمام
إمام عبد الفتاح إمام
إمام عبد الفتاح إمام
محمود سيد أحمد
عبادة كحبيلية
فاروجان كازانجيان
باشراف: محمد الجوهري
إمام عبد الفتاح إمام
محمد أبو العطا
على يوسف على
لويس عوض
- خوسىه ماريا ديث بوردى
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
مازن البطل الوحيد
عن النباب والفنان والبشر
الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية) خايمي سالوم بيدال
ما بعد المعلومات
نكرة الأضمحلال في التاريخ الغربي أثر هيرمان
الإسلام في السودان ج. سبنسر ترومنجهام
ديوان شمس تيريزى (ج1) مولانا جلال الدين الرومى
الولاية ميشيل شوكيفيتش
مصر أرض الوادى روبين فيدين
الدولة والتحرير تقرير لمنظمة الأنكتاد
العربى فى الأدب الإسرائيلى جيلا راماراز - رايون
الإسلام والغرب وأمكانية الحوار کای حافظ
في انتظار البرابرة (رواية) ج . م. كوتزى
سبعة أنماط من الفموض ولیام امبسون
تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج1) لیشی بروفنسال
لورا إسکیپلیل الفيلان (رواية)
نساء مقاتلات إليزابيتا أديس وأخرين
مخترارات قصصية جابريل جارثيا ماركىث
الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر والتراث أميربرست
حقول عدن التضراه (مسرحية) أنطونيو جالا
لغة التمزق (شعر) دراجو شتابوبوك
علم اجتماع العلوم دومينيك فينك
موسوعة علم الاجتماع (ج2) جوردون مارشال
رائدات الحركة النسوية المصرية مارجو بدران
تاريخ مصر الفاطمية ل. أ. سيمينوفا
أقدم لك: الفلسفة ديف روشنون وجودى جروفز
أقدم لك: أفلاطون ديف روشنون وجودى جروفز
أقدم لك: ديكارت ديف روشنون وكريس جارات
تاريخ الفلسفة الحديثة ولیم كلی رایت
الفجر سیر أنتجوس فریزر
مخترارات من الشعر الأرمنى عبر العصور نخبة
موسوعة علم الاجتماع (ج3) جوردون مارشال
رحلة فى فكر زکى نجيب محمود زکى نجيب محمود
مدينة العجزات (رواية) إدواردو مندولٹا
الكشف عن حافة الزمن جون جربن
ابداعات شعرية مترجمة هوراس وشلي

- لويس عوض -٢٦٥ روايات مترجمة
- عادل عبد المنعم على -٢٦٦ مدير المدرسة (رواية)
- بدر الدين عرودى -٢٦٧ فن الرواية
- إبراهيم الدسوقي شتا -٢٦٨ ديوان شمس تبريزى (ج٢)
- صبرى محمد حسن -٢٦٩ وسط الجزيرة العربية وشرقاها (ج١) ولیم چیفورد بالجريف
- صبرى محمد حسن -٢٧٠ وسط الجزير العربية وشرقاها (ج٢) ولیم چیفورد بالجريف
- شوقى جلال -٢٧١ الحضارة الغريبة: الفكرة والتاريخ توMas سى. باترسون
- إبراهيم سلامة إبراهيم -٢٧٢ الأدبية الأثرية في مصر سى. سى. والتز
- عنان الشهاوى -٢٧٣ الأصل الاجتماعى والتاريخى لمصر عربى فى مصر جوان كول
- محمود على مكى -٢٧٤ السيدة باربارا (رواية)
- ماهر شفيق فريد -٢٧٥ د. س. إلبيت شاعرًا وتأثراً وكانت مسرحياً مجموعة من النقاد
- عبدالقادر التمسانى -٢٧٦ فنون السينما مجموعة من المؤلفين
- أحمد فوزى -٢٧٧ الجنينات والصراع من أجل الحياة براين فورد
- ظرف عبدالله -٢٧٨ البدائيات إسحاق عظيموف
- طلعت الشايب -٢٧٩ الحرب الباردة الثقافية ف. سوندرز
- سمير عبد الحميد إبراهيم -٢٨٠ الأم والنسب وقصص أخرى بريم شند وأخرين
- جلال الحقنوى -٢٨١ الفريوس الأعلى (رواية) عبد الحليم شمر
- سمير حنا صادق -٢٨٢ طبيعة العلم غير الطبيعية لويس روبلرت
- على عبد الرووف الببى -٢٨٣ السهل يحترق وقصص أخرى خوان رولفو
- أحمد عثمان -٢٨٤ هرقل مجنبنا (مسرحية) يوريبيديس
- سمير عبد الحميد إبراهيم -٢٨٥ رحلة خواجة حسن نظامى الدھلوى حسن نظامى الدھلوى
- محمد علاوى -٢٨٦ سياحت نامة إبراهيم بك (ج٢) زين العابدين المراغى
- محمد يحيى وأخرون -٢٨٧ الثقافة والدولة والنظام العالمي أنتونى كنج
- ماهر البطوطى -٢٨٨ ديفيد لودج
- محمد نور الدين عبد المنعم -٢٨٩ ديوان منوجهى الدامغانى أبو نجم أحمد بن قوص
- أحمد زكريا إبراهيم -٢٩٠ علم اللغة والترجمة چورج مونان
- السيد عبد الظاهر -٢٩١ تاريخ المسرح الإسباني فى القرن العشرين (ج١) فرانشisco رويس رامون
- السيد عبد الظاهر -٢٩٢ تاريخ المسرح الإسباني فى القرن العشرين (ج٢) فرانشisco رويس رامون
- مجدى توفيق وأخرون -٢٩٣ مقدمة للذذب العربى روجر آلن
- رجاء ياقوت -٢٩٤ فن الشعر بوالو
- بدر الدبيب -٢٩٥ سلطان الأساطورة چوزيف كامل وبييل موريز
- محمد مصطفى بدوى -٢٩٦ مكبث (مسرحية) ولیم شکسپیر
- فن النحو بين اليونانية والسريانية -٢٩٧ بيونسيوس ثراكس ويوسف الأفوازى ماجدة محمد أنور
- مصطفى حجازى السيد -٢٩٨ ماساة العبيد وقصص أخرى نخبة
- هاشم أحمد محمد -٢٩٩ ثورة فى التكنولوجيا الحيوية چين ماركس
- جمال الجزارى وبهاء، چاهين وإيزابيل كمال -٣٠٠ اسفلدة بروتستانت فى الأدب الانجليزى والمدرس (ج١) لويس عوض
- جمال الجزارى و محمد الجندي -٣٠١ اسفلدة بروتستانت فى الأدب الانجليزى والمدرس (ج٢) لويس عوض
- إمام عبد الفتاح إمام -٣٠٢ چون هيتون وجودى جروفر أقدم لك: فنجلشتين

- ٢٤٠ - اضطراب في الشرق الأوسط
- ٢٣٩ - تاريخ الأدب في إيران (ج٢)
- ٢٣٨ - نظارات حاترة وقصص أخرى
- ٢٣٧ - متن الأدram
- ٢٣٦ - فلسفة الولاء
- ٢٣٥ - عصر الشك: دراسات عن الرواية
- ٢٣٤ - لقطات من المستقبل
- ٢٣٣ - الإسلام في بريطانيا من ١٦٥٨-١٦٨٥
- ٢٣٢ - كل شيء عن التثليل الصامت
- ٢٣١ - عندما جاء السربين وقصص أخرى
- ٢٣٠ - شهر العسل وقصص أخرى
- ٢٣٩ - نصوص مصرية قديمة
- ٢٣٨ - تد هيزز
- ٢٣٧ - رسائل عبد البيلاد (شعر)
- ٢٣٦ - يوسف وزليخا (شعر)
- ٢٣٥ - عالم الآثار (رواية)
- ٢٣٤ - اللعب بالنار (رواية)
- ٢٣٣ - فن الساترا
- ٢٣٢ - ووجهات نظر حديثة في تاريخ اللون الغربي
- ٢٣١ - تراث يوثاني قيم
- ٢٣٠ - أشرف أسدى
- ٢٣٠ - تراث يوثاني قيم
- ٢٢٩ - حسن صقر
- ٢٢٨ - تد هيزز
- ٢٢٧ - مختارات شعرية مترجمة (ج١) نخبة
- ٢٢٦ - المعرفة والمصلحة
- ٢٢٥ - فيليب بوسان
- ٢٢٤ - تد هيزز
- ٢٢٤ - رفائيل يوچن كلينپاور
- ٢٢٣ - تد هيزز
- ٢٢٢ - تد هيزز
- ٢٢١ - تد هيزز
- ٢٢٠ - تد هيزز
- ٢١٩ - صور دريدا
- ٢١٨ - الأدب الروسي في السنوات العشر الأخيرة مجموعة من المؤلفين
- ٢١٧ - بلا غد
- ٢١٦ - محاكمة سقراط
- ٢١٥ - جراماشي في العالم العربي
- ٢١٤ - مارسيل دوشامب: الفن كعدم
- ٢١٣ - أمثال فلسطينية (شعر)
- ٢١٢ - روح الشعب الأسود
- ٢١١ - مقال في النهيج الفلسفى
- ٢١٠ - أندى بيرنجهان
- ٢٠٩ - ماجي هايد ومايكل ماكنجنس
- ٢٠٨ - أقدم لك: علم الوراثة
- ٢٠٧ - أقدم لك: الشعر
- ٢٠٦ - الحماسة: النقد الكانتي للتاريخ
- ٢٠٥ - الجلد (رواية)
- ٢٠٤ - أقدم لك: ماركس
- ٢٠٣ - أقدم لك: يودا
- ٢٠٢ - إمام عبد الفتاح إمام
- ٢٠١ - إمام عبد الفتاح إمام
- ٢٠٠ - صلاح عبد الصبور
- ١٩٩ - نبيل سعد
- ١٩٨ - محمود مكي
- ١٩٧ - ممدوح عبد المنعم
- ١٩٦ - أنجوس جيلاتي وأوكسكار زاريتس
- ١٩٥ - جمال الجزارى
- ١٩٤ - محمد الدين مزيد
- ١٩٣ - فاطمة إسماعيل
- ١٩٢ - أسعد حليم
- ١٩١ - محمد عبدالله الجعدي
- ١٩٠ - هويدا السباعي
- ١٩٠ - كاميليا صبحى
- ١٨٩ - نسيم محلى
- ١٨٨ - أشرف الصياغ
- ١٨٧ - أشرف الصياغ
- ١٨٦ - حسام نايل
- ١٨٥ - محمد علاء الدين منصور
- ١٨٤ - بإشراف: صلاح فضل
- ١٨٣ - خالد مقلح حمزة
- ١٨٢ - هاتم محمد فوزى
- ١٨١ - محمود علاوى
- ١٨٠ - كرستين يوسف
- ١٧٩ - حسن صقر
- ١٧٨ - توفيق على منصور
- ١٧٧ - عبد العزيز بقوش
- ١٧٦ - محمد عبد إبراهيم
- ١٧٥ - سامي صلاح
- ١٧٤ - سامية دياب
- ١٧٣ - على إبراهيم منوفى
- ١٧٢ - بكر عباس
- ١٧١ - مصطفى إبراهيم فهمى
- ١٧٠ - فتحى العشري
- ١٦٩ - حسن صابر
- ١٦٨ - أحمد الانصارى
- ١٦٧ - جلال الحفارى
- ١٦٦ - محمد علاء الدين منصور
- ١٦٥ - فخرى لبيب
- ١٦٤ - چوزايا ديوس
- ١٦٣ - نخبة
- ١٦٢ - إلوارد براون
- ١٦١ - بيروس بيربروجلو
- ١٦٠ - چوزايا ديوس
- ١٥٩ - نبيل مطر
- ١٥٨ - ناتالى ساروت
- ١٥٧ - ستي芬 جراري
- ١٥٦ - مارفن شبرد
- ١٥٥ - نور الدين عبد الرحمن الجامى
- ١٥٤ - تد هيزز
- ١٥٣ - رفائيل يوچن كلينپاور
- ١٥٢ - فيليب بوسان
- ١٥١ - تد هيزز
- ١٥٠ - تد هيزز
- ١٤٩ - تد هيزز
- ١٤٨ - تد هيزز
- ١٤٧ - تد هيزز
- ١٤٦ - تد هيزز
- ١٤٥ - تد هيزز
- ١٤٤ - تد هيزز
- ١٤٣ - تد هيزز
- ١٤٢ - تد هيزز
- ١٤١ - تد هيزز
- ١٤٠ - تد هيزز

- حسن حلمي
عبد العزيز بقوش
سمير عبد ربه
سمير عبد ربه
يوسف عبد الفتاح فرج
جمال الجزائري
بكر الحلو
عبد الله أحمد إبراهيم
أحمد عمر شاهين
علية شحاته
أحمد الانصاري
نعميم عطية
على إبراهيم منوفى
على إبراهيم منوفى
محمود علاوى
بدر الرفاعى
عمر القاروق عمر
مصطفى حجازى السيد
حبيب الشaronى
ليلى الشريبينى
عاطف معتمد وأمال شاور
سيد أحمد فتح الله
صبرى محمد حسن
نجلاء أبو عجاج
محمد أحمد حمد
مصطفى محمود محمد
البراق عبدالهادى رضا
عبد خزندار
فروزية العشماوى
فاطمة عبدالله محمود
عبد الله أحمد إبراهيم
وحيد السعيد عبد الحميد
على إبراهيم منوفى
حمادة إبراهيم
خالد أبو اليزيد
إبور الخراط
محمد علاء الدين منصور
يوسف عبد الفتاح فرج
- راينر ماريا ريلكه
نور الدين عبد الرحمن الجامى
نادين جورديمر
بيتر بالانجيو
بوته نداني
رشاد رشدى
سحر مصر
الميبة الطائشون (رواية)
المقصوظة الأولى في الأدب التركي (ج1)
دليل القارئ إلى الثقافة الجادة
مجموعة من المؤلفين
بانوراما الحياة السياحية
چوزايا رويس
مبادئ المنطق
قسطنطين كافافيس
الفن الإسلامي في الثلثين: النزعة الهاشمية
الفن الإسلامي في الثلثين: النزعة التبانية
التيارات السياسية في إيران المعاصرة
بول سالم
تيموشى فريك وبيتر غاندى
نخبة
أفلاطون
أندريه چاكوب ونيولا باركان
الآن جرينجر
هاينريش شبولر
ريتشارد جيبسون
إسماعيل سراج الدين
شارل بودلير
كلاريسا بنكولا
مجموعة من المؤلفين
القصور: التهديد والمجاہدة
تلميذ بابنبرج (رواية)
حركات التحرير الأفريقية
إدنا شكسبير
سام باريس (شعر)
نساء يركضن مع الذئاب
القلمجرىء
المصطلح السردى: معجم مصطلحات
فروزية العشماوى
الفن والحياة فى مصر الفرعونية
المقصوظة الأولى في الأدب التركي (ج2)
وافتح مينغ
كيف تقد رسالة دكتوراه
أندريه شميد
ميلان كونديرا
الظلود (رواية)
النضب وأحلام السنين (سرحيات)
إبور براون
محمد إقبال
- ٣٤١ قصائد من رملة (شعر)
-٣٤٢ سلامان وأبسال (شعر)
-٣٤٣ العالم البرجوازى الزائف (رواية)
-٣٤٤ الموت فى الشمس (رواية)
-٣٤٥ الركض خلف الزمان (شعر)
-٣٤٦ سحر مصر
-٣٤٧ الميبة الطائشون (رواية)
-٣٤٨ المقصوظة الأولى في الأدب التركي (ج1)
-٣٤٩ دليل القارئ إلى الثقافة الجادة
-٣٥٠ باينوراما الحياة السياحية
-٣٥١ مبادئ المنطق
-٣٥٢ قصائد من كافافيس
-٣٥٣ الفن الإسلامي في الثلثين: النزعة الهاشمية
-٣٥٤ الفن الإسلامي في الثلثين: النزعة التبانية
-٣٥٥ التيارات السياسية في إيران المعاصرة
-٣٥٦ الميراث المر
-٣٥٧ متنون هرمس
-٣٥٨ أمثال الهروس العالمية
-٣٥٩ محاورة بارمنيدس
-٣٦٠ انتروبولوجيا اللغة
-٣٦١ التصرح: التهديد والمجاہدة
-٣٦٢ تلميذ بابنبرج (رواية)
-٣٦٣ حركات التحرير الأفريقية
-٣٦٤ حداثة شكسبير
-٣٦٥ سام باريس (شعر)
-٣٦٦ نساء يركضن مع الذئاب
-٣٦٧ القلمجرىء
-٣٦٨ المصطلح السردى: معجم مصطلحات
-٣٦٩ المرأة فى أدب تجيب محفوظ
-٣٧٠ الفن والحياة فى مصر الفرعونية
-٣٧١ المقصوظة الأولى في الأدب التركي (ج2)
-٣٧٢ عاش الشباب (رواية)
-٣٧٣ كيف تقد رسالة دكتوراه
-٣٧٤ الليم السادس (رواية)
-٣٧٥ الظلود (رواية)
-٣٧٦ النضب وأحلام السنين (سرحيات)
-٣٧٧ تاريخ الأدب فى إيران (ج4)
-٣٧٨ المسافر (شعر)

- جمال عبد الرحمن -٢٧٩ ملك في الحديقة (رواية)
- شيرين عبدالسلام -٢٨٠ حديث عن الخسارة
- رانيا إبراهيم يوسف -٢٨١ أساسيات اللغة
- أحمد محمد نادى -٢٨٢ تاريخ طيرستان
- سمير عبد الحميد إبراهيم -٢٨٣ هدية الحجاز (شعر)
- إيزابيل كمال -٢٨٤ القصص التي يحكيها الأطفال
- يوسف عبد الفتاح فرج -٢٨٥ مشترى العشق (رواية)
- ريهام حسين إبراهيم -٢٨٦ دفاماً من التاريخ الأدبي النسوى
- بهاء چاهين -٢٨٧ أغنيات وسوناتات (شعر)
- محمد علاء الدين منصور -٢٨٨ مواعظ سعود الشيرازي (شعر)
- سمير عبد الحميد إبراهيم -٢٨٩ تفاصيل وقصص أخرى
- عثمان مصطفى عثمان -٢٩٠ الأرشيفات والمدن الكبرى
- مني الربوي -٢٩١ الحافلة الليلية (رواية)
- عبداللطيف عبد الحليم -٢٩٢ مقامات ورسائل أدبية
- زيتب محمود الخضيري -٢٩٣ في قلب الشرق
- هاشم أحمد محمد -٢٩٤ القرى الأربع الأساسية في الكون بول ديغز
- سليم عبد الأمير حمدان -٢٩٥ ألام سياوش (رواية)
- محمود علوي -٢٩٦ السافاك
- إمام عبد الفتاح إمام -٢٩٧ أقدم لك: نيتشه
- إمام عبد الفتاح إمام -٢٩٨ أقدم لك: سارتر
- إمام عبد الفتاح إمام -٢٩٩ أقدم لك: كامي
- باهر الجوهرى -٣٠٠ مومو (رواية)
- ممنوع عبد المنعم -٣٠١ أقدم لك: علم الرياضيات
- ممنوع عبد المنعم -٣٠٢ أقدم لك: ستيفن هوكتنج
- عماد حسن بكر -٣٠٢ ربة المطر والملابس تصنع الناس (رواياتك) تدور شتورة وجوقرد كول
- ظبيبة خميس -٣٠٤ تنويدة الحسى
- حمادة إبراهيم -٣٠٥ إيزابيل (رواية)
- جمال عبد الرحمن -٣٠٦ المستعربون الإسبانيون في القرن ١٩ مانويل ماتاناريس
- طلعت شاهين -٣٠٧ الأدب الإسباني المعاصر باقلام كتاب مجموعة من المؤلفين
- عنان الشهاري -٣٠٨ معجم تاريخ مصر
- إلهامي عمارة -٣٠٩ انتصار السعادة
- الزاوى بغوره -٣١٠ خلاصة القرن
- أحمد مستجير -٣١١ همس من الماضي
- بإشراف: صلاح فضل -٣١٢ تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج. ٢، ج. ٢) ليشى برونسال
- محمد البخارى -٣١٣ أغنيات المنفى (شعر)
- أمل الصبان -٣١٤ الجمهورية العالمية للأداب
- أحمد كامل عبد الرحيم -٣١٥ صورة كوكب (مسرحية)
- محمد مصطفى بدوى -٣١٦ مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ١. رشادرز

- ٤١٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (جده) رينيه ويليلك
- ٤١٨- سياس الزمر الحاكمة في مصر العثمانية چين هاثاوي
- ٤١٩- المسر النهبي للاسكندرية چون مارلو
- ٤٢٠- مکرو میجاس (قصة فلسفية) فوأثير
- ٤٢١- الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول رو متعدد
- ٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جا) ثلاثة من الرحالة
- ٤٢٣- إسرايات الرجل الطيف نخبة
- ٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) نور الدين عبد الرحمن الجامي
- ٤٢٥- من طاووس إلى فرج محمود طلوعي
- ٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى باي إنكلان
- ٤٢٧- بانديراس الماغية (رواية)
- ٤٢٨- الغزارة الخفية محمد هوتك بن داود خان
- ٤٢٩- أقدم لك: هيجل ليود سپنسر وأندرجي كرذ
- ٤٣٠- أقدم لك: كانط كرستوفر وانت وأندرجي كليموفسكي
- ٤٣١- أقدم لك: فوكو كرييس هورووكس وندغان جفنيك
- ٤٣٢- أقدم لك: ماكياتالى پاتريك كيري وأوسكار زارييت
- ٤٣٣- أقدم لك: جويس ديفيد نوريس وكارل فلت
- ٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية بوتكان هيث وچودي بورهام
- ٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة نيكولاوس زيريج
- ٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج) فردريك كوليستون
- ٤٣٧- رحالة هندي في بلاد الشرق العربي شبلی النعمانی
- ٤٣٨- بطلات وضحايا إيمان ضياء الدين بيبرس
- ٤٣٩- موت الرابين (رواية) صدر الدين عینی
- ٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة كرستن بروستاد
- ٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية) أرونداتی روی
- ٤٤٢- حتشبسوت: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها فروزیه أسعد
- ٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها کیس فرستینغ
- ٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة لوریت سیجرورنه
- ٤٤٥- حول وزن الشعر پرویز نائل خاثلری
- ٤٤٦- التحالف الأسود ألكسندر كوكبن وجيفري سانت كلير أحمد محمود
- ٤٤٧- ملحمة السيد تراث شعیعی إیسپانی
- ٤٤٨- الفلاحون (ميراث الترجمة) الاب عبروط
- ٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية نخبة
- ٤٤٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية صوفیا فوکا ودیبیکا رایت
- ٤٤١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية ریتشارد اوزبورن ویورن فان لون إمام عبد الفتاح إمام
- ٤٤٢- أقدم لك: لینین والثورة الروسية ریتشارد ایجیتانزی وأوسکار زارييت محبی الدین مرید
- ٤٤٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة چان لوک ارنو حلیم طوسون وفؤاد الدهان
- ٤٤٤- خمسون عاماً من السينما الفرنسية رینیه بردال سوزان خليل

- | | | |
|---|--|--|
| محمود سيد أحمد
هودا عزت محمد
إمام عبدالفتاح إمام
جمال عبد الرحمن
جلال البتا
إمام عبدالفتاح إمام
إمام عبدالفتاح إمام
عبد الرشيد الصادق محمودى
كمال السيد
حصة إبراهيم المنيف
جمال الرفاعى
فاطمة عبد الله
ربيع وهبة
أحمد الانصارى
مجدى عبدالرازق
محمد السيد الثنة
عبد الله عبد الرانق إبراهيم
سليمان العطار
سليمان العطار
سهام عبد السلام | فرديريك كوبيلستون
مريم جعفرى
سوزان مولار أوكين
مرثيبيس غاريثا أريتال
توم شيتبيرج
ستوارت هو وليتزرا جانسترز
داريان ليدر وجوردى جروفز
عبد الرشيد الصادق محمودى
ويليام بلوم
مايكل بارنتى
لويس جنزيرج
فيولين فانزوك
ستيفن ديلو
چوزايا روس
نصوص حبشية قديمة
جاري م. بيزنتسكى وأخرون
ثلاثة من الرحالة
ميجيل دي ثريانتس سايبيدرا
ميجيل دي ثريانتس سايبيدرا
بام موريس | ٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)
٤٥٦- لا تنسني (رواية)
٤٥٧- النساء في الفكر السياسي الغربي
٤٥٨- الموريسيكيون الأنجلسيون
٤٥٩- نحو مفهوم لاتصاليات الموارد الطبيعية
٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية
٤٦١- أقدم لك: لأن
٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوريون
٤٦٣- الدولة المارة
٤٦٤- ديمقراطية للقلة
٤٦٥- قصص اليهود
٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية
٤٦٧- التفكير السياسي والنظرية السياسية
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة
٤٦٩- جلال الملوك
٤٧٠- الأرضى والجودة البيئية
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢)
٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول)
٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثاني)
٤٧٤- الأدب والنسوية |
|---|--|--|

طبع بالهيئة العامة لشئون المطبع الأُمَّارِيَّة

رقم الإِبْدَاع ٢٠٠٢ / ١٦٧٨٢

